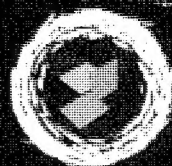




وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



الدراما والأبديولوجيا في إسرائيل

بقلم : جلندا أبرامسون

ترجمة : د. إيمان حجازي

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. سامي خشبة

أ. د. محمد خليفة حسن

اهداءات ٢٠٠٢

وزارة الثقافة

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



الدراما والأيدولوجيا فى إسرائيل

بقلم : جلندا أبرامسون
ترجمة : د. إيمان حجازى
مركز اللغات والترجمة
أكاديمية الفنون
مراجعة : سامى خشبة
د. د. محمد خليفة حسن

مصميم وتنليذ : أمال صفوت الألفى
مطابع للجلس الأعلى للأثار

**ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزي
الصادر بعنوان**

DRAMA AND IDEOLOGY IN MODERN ISRAEL

BY GLENDA ABRAMSON

CAMBRIDGE UNIVERSITY

NEW YORK

1998

**قام بترجمة الأجزاء المكتوبة في متن الكتاب
باللغة العبرية : أ. د. محمد خليفة حسن .
وقام بمراجعة ترجمة الكتاب عن الأصل الإنجليزي:
الناقد الأستاذ / سامي خشبة**

كلمة وزير الثقافة

كان، ومازال، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي يساند كل إرادة للمعرفة، وكل رغبة فى صياغة فهم مختلف، انطلاقًا من أنه لا يمكن الاغتناء والتطور إلا فى إطار مناخ اجتماعى وثقافى لا يقصى التساؤلات أو يبطل فعاليتها، بأن لديه دائمًا جوابًا معدًّا سلفًا، ولا يقيد الخيال بأن يعتبر تجليات الخيال فوضى؛ بل يلاحق الجمود والترهل والضعف المعرفى، ويدعم التنوع، ويتقبل المختلف، ويحاور المخالف، وهو مايعنى ببساطة مجتمع ممارسة الحرية، الذى يخاصم حالة العجز عن استخدام التفكير، ويفسح مساحة حضور للخيال والإبداع ومتعة الاكتشاف، ويشحذ طاقة إحضار ما هو عصى على الحضور، لا يكتنم الدهشة ولا يحجبها، فمجتمع الحرية هو ما يتوثب فيه الفكر كشفًا للأفاق، دون تصلب أو تعصب، ودون خوف.

وفى تصورى أن قيمة الإبداع تكمن فى أنه ضد الاجترار، وضد المطلقات فى الفنون، وهو الوقود السرى الذى يكسب الناس قدرة فهم معنى الزمن فى علاقته بذواتهم وبالأخرين، وفى تصورى أيضًا أن إدراك معنى الزمن هو إحدى عتبات التقدم، والسير فى اتجاه إرادة التغيير، بتحرير الوعى من انغلاقه أو أوهامه. من هنا يأتى

دعمنا لكل جهد واعٍ فى حياتنا الثقافية مباشر، أو يسعى إلى التحرر من أسر النماذج، ويفجر إرادة الإبداع والحلم، فالصباح الجديد لأى مجتمع رهين رأسماله الثقافى، ومدى احتفائه بمساحات حرية الخيال.

ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، هو إحدى آليات التعرف على رؤى العالم. إذ يكشف لنا، بعروضه المتنوعة، ونقاشاته، وندواته، المفارقات، والتعارضات، والاختلافات. ومن خلال هذا الاتصال، تفتح لنا أبواب التعرف على المفاهيم والممارسات والعلاقات. عندئذ نستطيع أن نفهم هذا العالم ونعاشره، فالمعارف هى التى تزيع المخاوف، وترسخ الثقة بالذات، وتلك بدورها هى التى تحدد معيار الثقاف والتفاعل، كحارس للخصوصية الذاتية من الجمود أو التآكل فى مواجهة زمان لن يعنى أحداً لا يلحق بركب الوثبات.

فلروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

تحت عنوان "أفينيون موطن الأمل"، نشرت صحيفة "لوموند" الفرنسية مجموعة من الملاحظات لرجل المسرح "جان فيلار"، وكانت تلك هي المرة الأولى التي اتخذت فيها هذه الملاحظات طريق الإبلاغ العلني للناس بعد وفاته، إذ إنها مؤرخة بعام ١٩٧١، وأغلب الظن أنها كانت مسودة كتبها "جان فيلار" بمناسبة اليوبيل الخامس والعشرين لمهرجان "أفينيون". ومن بعض هذه الملاحظات يستميلنا ما يشخص به "جان فيلار" مهرجان "أفينيون"، "بأنه موطن اللقاءات الودية والتأملات والبحث عن جمهور هادئ وسط عالم تتنازعه الخلافات، موطن لتقابل الأفكار والأساليب والنزعات. ليس مهرجان "أفينيون" عرضاً مسرحياً مشوشاً؛ بل إنه عرض المزاج الطيب، والتأمل والاتفراج، وتجديد القوى، وتلك هي الأمور التي لا بد منها لاستئناف العمل".

وأبعد مسافة زمانية ومكانية من ملاحظاته تلك، كانت إجابة "جان فيلار" عن مجموعة من التساؤلات لمجلة "المسرح" بموسكو عام ١٩٧٢، منها ذلك السؤال الذي يرى أن إفساح المجال متسعاً لعروض المسارح الفتية في مهرجان "أفينيون"، يعنى رهان "فيلار" على الشباب، وأجاب الرجل إجابة شارحة راصدة مستفيضة، نتوقف أمام اقتناعه الذي عبر عنه

بأن مهرجان "أفينيون" لم يعد مقصوراً على فرق مسرحية كانت قد أثبتت وجودها فحسب، بل يقدم الشباب أعمالهم أيضاً، كما تشترك في العروض فرق تشكلت للتو. العمر ليس مهماً بالنسبة إلينا، إننا ننتهج هذا السبيل: ندعو كل جديد ومهم شق طريقه في الحياة. والحقيقة أننا نغير المسارح الفتية انتباهاً ليس بالقليل، فنحن نسعى إلى أن نكون أول المكتشفين، وعلينا أن نهتم بمستقبل المسرح. ويظل منظور "فيلار" للمسرح يتردد طوال إجاباته، إذ عندما سُئل عن العلاقات المتبادلة بين مختلف المدارس المسرحية، أجاب بأن الفن يتطلب تجددًا مستمرًا، وأن كل طريقة مستنيرة ومنطقية تحفز الجيل الجديد على الإبداع، لا بد لها من أن تضع في الوقت نفسه، في أيدي هذا الجيل سلاحاً ضدها نفسها.

هكذا دائماً يشكل مستقبل المسرح هاجساً ملحاً لمبدعيه، ولأنهم يؤمنون بالتجديد، فإنهم يشجعون المحاولات والتفكير على نحو مغاير، بدلاً من تبرير ماهو معروف وسائد من ذى قبل، وهنا يكمن امتياز علاقة المسرح بالحرية، فالمسرح يتحدى -على طول تاريخه- منطق القمع، فهو أداة تحرير للإنسان. وحين يكون الواقع هو القسر، تكون الحرية بمعناها الحقيقي في أن يفقد هذا الواقع إلزامه وهيمنته على الملكات والممكنات. ولأن مستقبل المسرح يظل هاجساً ممتداً في تتابعات الزمن، لذلك نتداول دائماً سؤال القلق على مستقبل المسرح، لكن سؤال القلق هذه المرة يخالف كل أسئلة الأزمنة السابقة، إذ الراهن في عالمنا اليوم مسكون بمستجدات تختص بصناعة البدائل، وتستعيز عن التنوع بالتوحيد والتجنيس، تتسلط بالعلن، وتهاجم في كل مساحة، لا تخفي تجبرها ولا تتبرأ من الإكراه، وتعلب وتقولب وتقمع وتعمم الأذواق والأفراد والخصوصيات، وهو ما يفوق كل أنماط الهيمنة السابقة.

ولأن الشجاعة في مواجهة هذا الذى يهيمن ويحول الأخيـلة والخصوصيات إلى أشباح، فهى ليست فى إقامة متتابعات لمناحات حماسية على الخرائب القادمة، أو الفرار إلى مافات باجترار كل حلقات عصور الانقضاء، بل بمدى الوعى المؤثر فى الحد من فعالية الهيمنة، وتغذية الحشد بالقدرة على التجدد ومواجهة التهميش. ومن هذا المنطلق يأتى سؤال ندوتنا الرئيسية لهذه الدورة الثالثة عشرة من عمر المهرجان، نتساءل -تحديداً- عن مستقبل المسرح التجريبي والفنون عامة فى مواجهة مستجدات التحديات، وسؤالنا لا يعنى قننى العودة إلى التكرار وإيقاف الزمن، بل إننا نشير تساؤلات قلقـة عن علاقة مستجدات التكنولوجيا بمستقبل كيان المسرح وجوهره، فى محاولة لتحديد خطوط التماس، ونتساءل كذلك عن كيفية مواجهة اندلاع صور الهيمنة كخـصم للخصوصيات. ويدفعنا الوعى بالسؤال ألا نتغافل عن معطيات "الحقيقة الافتراضية"، التى تتيحها مجالات التكنولوجيا بشكل فوري، بما حققته البرمجيات الإلكترونية من أنساق تمكن الإنسان من أن يخوض تجربة الممكنات كوقائع، فيتحول الراهن إلى ماضٍ -وهو مازال قائماً- لمستقبل لم يأت بعد. ترى هل ستلاحق هذه "الحقيقة الافتراضية" ذلك "العالم الافتراضى" الذى يعتصم به المسرح، ويتأسس على الاختلاف والتخالف مع الواقع، ويسبق المستقبل، ويستحضره لحماً ودماً على خشبته، ويمنحه الوجود؟

فى قلب هذا الإعصار المستجد نحاول أن نواجه الأجوبة المغلوطة، ونبطل التبريرات، ونكشف الفخاخ، ونطارـد الأوهام، ولا نأخذ بالانطباعات والانفعالات حتى لا تنقلب الأمور إلى ألعاب الانبهار والافتتان، ولا شك أن بوابة الفهم عتبتها إثارة التساؤلات التى تتمفصل على إجراء المناقشات، حيث تستطيع الأطراف كلها من موقع المسئولية وأخلاق

الاقتناع أن تؤسس منهجاً يحفظ للإنسان تفعيل ملكاته وممكناته، وحلاصتها من الإرباع والهيمنة والقلوبة والتعليب، ومراجعة سيناريو الترويض والحفن بأننا نواجه اللاحق
نعاود الاعتراف بفضل صاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى، ووبر التعاضد،
والذى يتابع خطواته ويرعاه، فأتاح لنا في كل دورة أن ننعقد هذا اللقاء.. ووفقاً لمعبر
"جان فيلار"، فهو لقاء لتقابل الأفكار والأساليب والنوعات، لقاء التأمل والانفراج وتجديد
القوى، والبحث عن جمهور هادئ وسط عالم تتنازعه الخلافات، وذلك أحد مواطن الأمل

أ.د. فوزى شمس

مقدمة

I

فى عام ١٨٩٦ نشر تيودور هرتسل، وهو صحفى وكاتب مسرحى من فينيسيا . يبلغ السادسة والثلاثين من العمر، مقالاً بعنوان "الدولة اليهودية: محاولة لإيجاد حل حديث لمشكلة اليهود"، دافع فيه عن تجديد فكرة سيادة الدولة اليهودية. وكيهودى مستوعب (فى البلد التى يعيش فيها - المراجع س.خ) وذى شعور قومى ضئيل، لم يشارك اليهود أهدافهم المحلية، لكن هرتسل أدرك أن الحل الوحيد لمشكلة تشرّد اليهود والعداء للسامية يكمن فى إقامة وطن يهودى فى فلسطين (أرض إسرائيل، إرتس يسرائيل Eretz Yisrael)، والتى تم الاعتراف بها بوضوح، وتأمينها قانونياً . وكان منطقياً فى مستهل النزعة القومية الأوروبية أن تتركز الطموحات القومية اليهودية على أرض الأسلاف، والتى كانت موضوعاً للأدب والصلاة لما يقرب من ألفى عام .

أقيم أول مؤتمر صهيونى (أول برلمان يهودى عالمى) فى بازل فى أغسطس ١٨٩٧، حضره مائتان وثمانية مندوبين من ست عشرة دولة بما فى ذلك الولايات المتحدة ، ومع ذلك لم تمثل الصهيونية الشعب اليهودى كله . ومع ذلك أيضاً قدم المؤتمر ترابطاً إلى اليهود كلهم، وخلق نموذجاً جديداً لليهود، واستقراراً للمزارعين والعمال فى فلسطين، وتدعيماً للوعى الوطنى اليهودى . فتأسست المنظمة الصهيونية الدولية برئاسة هرتسل، وتبنت علماً ونشيداً وطنياً، Hatikua "الأمل". ومنذ ذلك الحين أصبحت الصهيونية ترمز إلى الحركة التى كان هدفها عودة اليهود الشرعية إلى الأرض التى وعدهم الله إياها ؛ وعززت فكرة "التطبيع" وتحويل اليهود إلى "أمة مثل باقى الأمم"، "أمة علمانية، مقامة على أرضها هى، تتحمل مسئولية الدفاع عن نفسها، وتدعم نفسها اقتصادياً، وتقيم مؤسسات اجتماعية أساسية، وتنشئ ثقافة خاصة بها" ^(١) .

أعلن دافيد بن جوريون إقامة دولة إسرائيل في تل أبيب، في مايو ١٩٤٨. بعد خمسة وعشرين عامًا من نشر كتاب : "الدولة اليهودية"، التي أصبح أول رئيس لوزرائها بعد فترة وجيزة. نتج تأسيس الدولة من مزيج من الاستيطان اليهودي في فلسطين والدبلوماسية الصهيونية المالية التي قدمها هرتسل. وولدت الدولة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، ومحاولة النازي إبادة اليهود إبادة جماعية.

لم تكن فلسطين خالية قط من اليهود على الرغم من وجودهم فيها بأعداد صغيرة؛ ففي أثناء الحكم العثماني (منذ القرن السادس عشر) نما المجتمع، وفي حوالي عام ١٨٨٠، أي قبل بدء الحركة الصهيونية، كان تعداد السكان اليهود قد بلغ ٢٥٠٠٠ نسمة. وبصفة عامة، خضع اليهود الذين عاشوا هناك حياة دينية أرثوذكسية محافظة، دعمتها رعاية الجماعات اليهودية الدولية. فقد أقاموا ما يُعرف بـ"اليشوف" القديم، واليشوف هو المرادف للمستعمرة، ثم أصبحت بعد ذلك تشير إلى سكان فلسطين من اليهود. في حوالي الثمانينيات، وفي محاولة لإعادة إحياء الروح اليهودية، ومن أجل تحرير الذات، بدأت الهجرات اليهودية وكانت في الغالب من الصهاينة غير المتدينين- في الوصول إلى فلسطين من شرق أوروبا ووسطها، مؤسسة ما يعرف بـ "اليشوف الجديد". في عام ١٩٠٧ ربما كان هناك قرابة ٧٠٠٠٠ يهودي في فلسطين، كانت نسبة صغيرة منهم تعمل في الأرض. أقام الرواد الأوائل مستوطنات جماعية، وجففوا المستنقعات، ورووا الصحارى، وحفروا الآبار، وزرعوا الغابات. كان بعضهم زراعًا مستقلين استأجروا عمالًا عربيًا. ومع الحرب العالمية الثانية كان حوالي نصف مليون يهودي مستقرين في فلسطين.

تبعًا لإحدى عقائد الصهيونية، كان مقررًا على المستوطنين أن يخلقوا ثقافة عبرية لفلسطين، وكان مقررًا أن تكون لغتها هي العبرية، لغة الكتاب المقدس.

وليس الييديشية ، وهى لغة مرتبطة بالمنفى والحياة فى الشتات. أسس إلغازار بن يهودا (Eliezer Ben-Yehuda) (١٨٠٨ - ١٩٢٢)، وهو نفسه مهاجر، الحركة من أجل إحياء اللغة العبرية كلفة قابلة للاستخدام. لم تكن الييديشية (التي تم تصنيفها بازدرء باعتبارها رطانة من قبل مواطنيها)، وهى اللغة المحكية المنطوقة للجماعات اليهودية فى شرق أوروبا، لتتفق ومطلب نقل الثقافة اليهودية من التهميش السياسى والثقافى فى المجتمعات غير اليهودية إلى المركزية فى الدولة اليهودية التى تقرر بنفسها سياستها.

فقد كانت اللغة العبرية، وليس الييديشية، إحدى اللغات ذات الاستقلال السياسى فى التاريخ القديم، وكانت معروفة عام ١٩١٣ كلفة رسمية للحركة الصهيونية. أدخل المستوطنون اليهود أولادهم مدارس للغة العبرية، وحاولوا استخدام العبرية فى أحاديثهم اليومية.

منذ السنوات الأولى للقرن العشرين اكتشفت الصهيونية والاشتراكية إمكان تحقيق شراكة متسقة بينهما. ومع وجود عوامل متعارضة بينهما، فقد شارك عدد من اليهود الشبان - بفاعلية - فى الثورة الروسية ، وتأثر كثير من الرواد والمثقفين فى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى - إلى حد ما - بالاشتراكية. انعكس هذا فى الاعتقاد أن الدولة اليهودية لا يمكن أن تُقام إلا على مبادئ اشتراكية. وبالعودة إلى زراعة الأرض يتم تحقيق تقدم ملموس للأيديولوجيا الاشتراكية. أدى الوفاق بين الأضداد - اشتغال حركة العمال الصهيونية على رموز الخلاص الوطنى ، وكذلك "خلاص الناس داخل المجتمع" - إلى خلق فلسفة قومية جديدة . وخرجت أحزاب العمل الإسرائيلية من هذا الاندماج غير المقنن للصهيونية والاشتراكية، فقد وضع الصهاينة المنتمون إلى حزب العمال النمط الأيديولوجى لدولة إسرائيل، التى حكموها عندما أعلنت الدولة عام ١٩٤٨ .

مع قيام الحرب العالمية الأولى تحولت الصهيونية إلى قوة سياسية كبرى. وبينما رأى الصهاينة الأوائل إمكانية خلق مجتمع اشتراكي، علماني ، قائم على المساواة في فلسطين، كان حتمًا أن تنمو اختلافات أيديولوجية شديدة بين المستوطنين الأوائل. ومع العشرينيات، تبلورت الأيديولوجيات المتصارعة في المجتمع اليهودي في فلسطين في شكل الأحزاب السياسية التي لاتزال قائمة في إسرائيل حتى اليوم. ومنذ البداية، على سبيل المثال، اشتملت الصهيونية على تعارض بين الفرق اليهودية المتدينة، والتي اعترضت على علمانيتها، مدعية أن الله وحده فقط يستطيع أن يعيد اليهود إلى أرضهم. كانت عناصر دينية أخرى جزءًا من التنظيم الصهيوني العالمي. ففي عام ١٩٠٢ كونت إحدى هذه المجموعات حزبًا خاصًا بها، وهو حزب مزراحي Mizrahi . وفي عام ١٩٥٦ تكون الحزب الديني القومي The National Religious Party (NRP) في إسرائيل ، من طريق اندماج حزب مزراحي في جماعة يُطلق عليها أجودت يسرائيل، والتي كانت أكثر تطرفًا في معارضتها عناصر معينة في الأيديولوجية الصهيونية. لم يشارك حزب الجناح الأيمن ، المنادى بالأخذ بروح التطور في الحركة الصهيونية، في القيم نفسها التي تعتقها أحزاب العمل، التي تؤكد على العمل اليدوي، والنمو الزراعي والصناعي . مناقضًا لذلك، ناصر الجناح الأيمن نماذج العنف والعسكرية، ولم يتوقف عن الإرهاب. وأمنت حركة التطور، التي نشأ عنها حزب الليكود Likud المعاصر، بأن الدولة اليهودية يجب أن تشمل على الأراضي الفلسطينية بأسرها، على جانبي الأردن. ومع ذلك ، فقد فرض كل من حزب العمل وحزب التطور الأساطير والرموز نفسها التي أصبحت مقبولة كجزء من وعي اليهودي الأصلي لذاته. يشتمل هذا على مثال هرتسل لليهودي الجديد"، الذي سوف يكون فخوريًا ومستقلًا وقويًا ومحتفظًا بكرامته، بما في ذلك كل شيء لم يكن موجودًا في يهود الشتات.

فى عام ١٩١٧ وقّعت الحكومة البريطانية، التى كان لها الانتداب فى فلسطين، إعلان بلفور Balfour Declaration ، الذى وافق على تأسيس وطن قومى لليهود فى فلسطين، وتم التصديق على هذا القرار من قبل قوى أوروبية معينة ، ومن الولايات المتحدة، لكنه كان إشارة البدء فى مواجهة عربية ضارية لا تلى، لزيادة هجرة اليهود بصفة خاصة. وبعد فترة وجيزة من إعلان بلفور، لم تمر الحركة الصهيونية - ككل - اهتماماً جاداً بمشكلة السكان العرب فى فلسطين، على الرغم من إصدار بعض الأفراد فى الحركة لعبارات تحذير. واستمرت هجرة اليهود فى كونها الموضوع الرئيس فى أثناء سنوات الحرب الداخلية، مع الشغب العربى الذى دفع بريطانيا إلى كبّحه بدرجة أكبر . وأصبحت حرية الهجرة لليهود ضرورة مع ظهور النازية فى ألمانيا فى الثلاثينيات. واستمر العرب، مع ذلك، فى معارضتها بعنف واضح.

وأخيراً أحالت الحكومة البريطانية المشكلة إلى الأمم المتحدة، التى أوصت عام ١٩٤٧ بتقسيم فلسطين إلى دولتين مستقلتين للعرب واليهود. وتبع اتفاق الهدنة بعد الحرب العالمية الثانية، وضع مدينة القدس القديمة تحت السيطرة الأردنية، كما كانت الضفة الغربية للأردن. وذات يوم، وبعد الانسحاب البريطانى من فلسطين - عند انتهاء الانتداب فى ١٥ مايو ١٩٤٨ - غزت خمسة جيوش عربية تدعمها الحكومات العربية، إسرائيل فى وقت واحد ، الأمر الذى أدى إلى حرب التحرير (١٩٤٨) ، التى أمنت الدولة اليهودية تماماً لليهود. وكان هذا ثمناً باهظاً للمستوطنات التعاونية: فقد كانت خسائر اليهود فى الحرب تساوى تقريباً الخسائر البريطانية نفسها فى الحرب العالمية الأولى. وهرب كثير من العرب، أو اضطروا إلى هجر ديارهم ليستقروا فى الأراضى الأردنية كأفضل ما أمكنهم. وبقيت نسبة صغيرة فى إسرائيل .

لكن الحفاظ على الدولة لا يعنى الحفاظ على السلام ، فاستمرت هجمات العرب ، واستمر الإسرائيليون فى مقابلة العنف بالعنف. وفى ١٨ مايو ١٩٦٧،

أحبطت إسرائيل هجوم مصر الذي كان يهددها*، فقد هزمت القوات الإسرائيلية الجيش المصري (الذي كانت تدعمه كل من الأردن وسوريا) في ستة أيام. وأسفرت ما تسمى بحرب الأيام الستة عن هيمنة إسرائيل على الضفة الغربية وقطاع غزة، اللذين كانا تحت الحكم الأردني منذ عام ١٩٤٨ ، وعلى شبه جزيرة سيناء حتى قناة السويس (التي خضعت بعد ذلك لمصر) ، وعلى مرتفعات الجولان في الشمال، وهي المناطق التي كان يُشار إليها بالأراضي المحتلة - Occupied Territories. وحققت الحرب أيضًا توحيد القدس تحت السيطرة الإسرائيلية. لم تكسب إسرائيل هذه الأراضي فقط (يشار إلى هذه المنطقة الآن بفلسطين) ، بل أيضًا سكانها الغاضبين الراضين. خضع حوالي مليون من عرب فلسطين للحكم العسكري الإسرائيلي، مما خلق حافزاً مستمراً للقومية العربية الفلسطينية التي بقيت مصدرًا عدائيًا تمامًا لإسرائيل ؛ فقد رفض العرب جميعًا الاعتراف بوجود إسرائيل ، أو الاعتراف بحق اليهود في دولة خاصة بهم.

جلب انتصار حرب الأيام الستة الثقة في النفس للإسرائيليين، والرخاء لبلادهم. وتحطمت في الوقت نفسه أساطير أنهم أخلاقياً على حق، والتي اكتسبوها مع حرب التحرير، وإقامة الدولة بعد فترة قصيرة من الهولوكوست. لكن ما يسمى بـ "احتفال النصر" كان قصير الأجل ؛ فقد كان هدف الصهيونية

* الواقع الحقيقي هو العكس تمامًا، فقد هاجمت إسرائيل مصر صباح يوم ٥ يونيو ١٩٦٧، من دون إنذار ، وبدأت بقصف مطارات سلاح الجو المصري والمطارات المدنية المصرية ، ثم قامت بغزو سيناء المصرية، متذرعة باستخدام مصر حقها الشرعي في إغلاق مضائق تيران المياه الدولية المصرية عند المدخل الجنوبي لخليج العقبة، وكان ذلك بعد ١١ سنة من غزو إسرائيل سيناء، متواطئة مع بريطانيا وفرنسا عام ١٩٥٦ . (المراجع . س . خ) .

دائمًا هو تأسيس الدولة اليهودية في فلسطين^(٣). ومع ذلك، أصبحت الدولة اليهودية هي الغازية والحاكمة لعدد كبير من السكان غير اليهود، وأدى اكتساب الأرض إلى احتمال تطور الشقاق، الذي تبلور في ظهور جوش إيمونيم -Gush Em-unim (جبهة المتدينين)، وهي جماعة من الوطنيين المتدينين المحاربين، أعلن أفرادها أن المناطق كلها التي كسبتها إسرائيل في حرب ١٩٦٧ ملك خالص للشعب اليهودي، لا يمكن التخلي عنه. ومن ثم أقاموا مستوطنات، قانونية وغير قانونية، في هذه المناطق من أجل المطالبة باسترداد المنطقة بأسرها كأرض إسرائيل ("إسرائيل العظمى" Greater Israel) للأمة، وذلك تبعًا لوعده التوراة.

في أكتوبر ١٩٧٣، في عيد الغفران اليهودي Jewish Day of Atonement (يوم كيبور Yom Kippur)، هاجمت القوات السورية والمصرية إسرائيل* أول مرة، ولم تكن مستعدة نسبيًا لذلك. كانت حرب عيد الغفران أزمة حقيقية لإسرائيل في مجالات عديدة، لكن بصفة أساسية لأنها أدت إلى انتهاء سيادة حزب العمال الصهيوني "الحرس القديم" "Old Guard". وصل حزب الليكود اليميني، والذي كان يقوده مناحم بيغن Menahem Begin، المنادى بالأخذ بروح التطور، إلى الحكم عام ١٩٧٧. وبلورت الحرب أيضًا التغييرات داخل المجتمع الإسرائيلي. وبعيدًا عن رفض صورة الغازي، بدأت الغالبية العظمى من الإسرائيليين تستسيغها. فتحوّلت الأمة التي كانت موحدة سابقًا، وكان البقاء هو همها الأول، إلى جماعة من الفوغاء المنقسمين، والمتمردين الراضين عن

* الحقيقة الجغرافية والسياسية والقانونية، هي أن جيشي مصر وسوريا هاجما القوات الإسرائيلية التي كانت تحتل أراضى مصرية في سيناء وسورية في الجولان (س . خ . المراجع)

أنفسهم، والمتهافتين على المال والمتعة"^(٣). تبعت هذا خلافاً خطيرة حول شكل مستقبل إسرائيل ، فراحت تقسخ الإجماع في الرأي على أسلوب البقاء الوطني. و أدى إدراكها ضعفها إلى إصابة إسرائيل بصدمة قومية، وإلى إعادة تقييم لذاتها بعناصرها كافة، وزادت حدة هذا عام ١٩٨٢، وذلك عندما غزت إسرائيل لبنان من أجل تصفية منظمة التحرير الفلسطينية بصفة أساسية، ولوقف الهجمات الصاروخية على المستوطنات والمدن اليهودية في شمال الخليل . أثارت هذه العملية معارضة واسعة النطاق بين الشعب الإسرائيلي، وأحياناً اعتراضات عنيفة من قبل الفنانين والكتاب .

كانت أسباب التوتر بين نماذج المؤسسين الصهاينة وواقع بناء الدولة والحكومة ضخمة منذ البداية، وزادت مع المشكلات المستمرة عبر الخط الأخضر، أي حدود إسرائيل قبل ١٩٦٧ . ولحظة أن تأسست الدولة بدأت تُثار مسألة هدف الصهيونية الكلاسيكية ومصداقيتها ، وبدت موضوعات العودة ، وبناء الأمة ، والطموح القومي غير مناسبة بعد إقامة الدولة، وأصبحت الصهيونية محوراً للجدال الذي ركز على التغييرات المهمة للمفهوم على ضوء الغزو والسيطرة على الشعب الفلسطيني ، وتزايد القومية العربية ، ومحاولة إسرائيل البقاء والحفاظ على كيانها . وكان في قلب الجدل فكرة تحول الصهيونية، وهي حركة ليبرالية قومية، إلى رؤية قتالية إصلاحية لأرض إسرائيل كلها، رؤية عززتها نسبياً جماعة صغيرة من المتطرفين المتدينين الذين كرسوا جهودهم للهدف نفسه : حماية "إسرائيل العظمى".

II

لم تكن الدراما باللغة العبرية معروفة تقريباً قبل إقامة دولة إسرائيل، فقد كانت محدودة بأعمال رمزية متفرقة، فى شكل درامى منتشر عبر أربعة قرون، وعدد قليل من المسرحيات الواقعية فى مستوطنة اليشوف. فالأمثلة المتفرقة من الدراما ليست كافية لإقامة تقليد درامى، ولا يستطيع التقليد أن يتطور من دون لغة منطوقة. وفى داخل المجتمعات اليهودية المتفرقة عبر العصور، تم الحفاظ على اللغة العبرية، التى هى لغة النصوص المقدسة، من أجل خطاب أكثر رُقيًا من الأداء المسرحى، فازدهر مسرح اليبديشية Yiddish Theatre من جهة أخرى، حتى دون الأرض الخاصة به؛ لأن له ميزة كبيرة، وهى اللغة المنطوقة. فلم يكن هناك جمهور يتحدث بالعبرية فى الشتات فى أى مكان، ولم تكن هناك حياة شعبية بالعبرية كما فى اليبديشية؛ أصبح الأدب العبرى، باستخدام اللغة العبرية كلفة عامية فى مستوطنة اليشوف، هو الأدب الطبيعى لأمة تعيش فى أرض واحدة، وتتحدث لغة واحدة. أمكن عندئذ فقط تهذيب جمهور المسرح المتحدث بالعبرية وصقله.

بدأ المسرح العبرى البدائى فى مستوطنة اليشوف منذ الثمانينيات من القرن التاسع عشر وبعد ذلك، القيام بدور أساسى فى تثقيف المهاجرين الجدد وتعليمهم العبرية، فبدأ أولاً فى المستوطنات الريفية، ثم فى مدن يافا وتل أبيب. تناول كثير من المسرحيات الأولى التى كتبت فى فلسطين موضوعات دينية وتاريخية، وبينما نمت المستوطنات اليهودية، بدأ كتاب المسرح فى وصف الحياة هناك، فصورها بعضهم بصورة مثالية إلى حد الدعاية، فى حين صور آخرون معاناة الجهود الأولى فى تقديم العون والتعزيز للرواد الأوائل. لم تكن دراما

عظيمة، لكنها كُتبت بالعبرية، وقدمت إلى جماهيرها شرائح من حياتهم هم، كما قدمت إليهم تعليمًا.

توحدت في أثناء فترة بناء مستوطنة اليشوف والسنوات الأولى لتأسيس الدولة، الغالبية العظمى من مفكرى الأمة الشبان، بمن في ذلك الكتاب، مع تفسير الدولة "الرسمى للصهيونية، وذلك من خلال مؤسساتها، واتحاد نقابات العمال (الهستدروت)، وحركات الشباب، كما ركزوا على موضوعات ذات اهتمام قومى، فتبنى عدد ممن يُطلق عليهم جيل البالمخ أو اليهود غير المولودين فى فلسطين "جيل الأرض"، وهم من الكتاب الذين ولدوا فى أثناء الربع الأول من القرن العشرين، أمثال جمعية الآباء المؤسسين، بما فى ذلك "حب الوطن، والمثالية العاطفية، والاستعداد للتضحية بثمرة تربيتهم الصهيونية التى وهنت فى الوطن من خلال حركة الشباب والمدرسة"^(١). واستمر كتاب المسرح من هذا الجيل فى القيام بواجباتهم الإبداعية من منطلق اجتماعى وتعليمى، وليس جماليًا؛ فقد كانت مسرحياتهم يغلب عليها طابع الدراما الاجتماعية، التى يتم فيها تقييم المجتمع الجديد النامى وفقاً لمبادئ حركة العمل. تميزت هذه المسرحيات "بخدمة الأهداف، ووصف البيئة، ووضع قيم فكرية ... البيئة فى إسرائيل هى أقدس كيان، ومهمة المسرحية الأولى هى تصويرها، وكشف أنفسنا للعيان"^(٢). كان كتاب مستعمرة اليشوف قد أسسوا بالفعل دراما مؤقتة ومحلية، مناسبة لجمهور فى مسرح وقاعة، مشارك ومشاهد. حفظت الدراما الحالة الواقعية التصويرية بعد عام ١٩٤٨، فقد قدمت معظم المسرحيات أحداثاً حقيقية كانت معروفة للجمهور.

عكست الدراما الإسرائيلية فى سنواتها الأولى - بصورة واضحة - العالم الحديث العلمانى لثقافة الأقلية الإشكنازية *^(٣) المؤثرة، وهى اليهود من أصل أوروبى، الذين ولد كثير منهم فى أوروبا، أو هاجروا فى سن مبكرة.

ليس مدهشاً، لذلك ، أن كتب الكتاب عن الجنود وليس عن المدنيين، وعن جيل الصابرا Sabra (الإسرائيليون المولودون في إسرائيل)، و(عن أولئك) المولودين تقريباً في إسرائيل، وليس عن المهاجرين الجدد وأعضاء قاهال * ^(١) gahal (المجننون الأجانب) ، وعن أناس في المستوطنات ، وعن المفكرين أمثالهم؛ وبذلك تكون كتاباتهم قد دارت حول الصفوة الذين توجه إليهم كل الانتباه ... ^(٧)

تمثل هذه الصفوة - الذين أدركوا بشكل متسق تقريباً الأحداث التاريخية المسئولة عن طبيعة وجودهم - السياسة الأيديولوجية المشتركة التي صوروها في مسرحهم. وحتى بعد عام ١٩٦٧ ، ومع التغيرات الثقافية والسكانية الكثيرة، استمرت العروض المسرحية في تجاهل الأبنية الاجتماعية المختلفة للتوجه العرقي والديني والسياسي .

بعد حرب الأيام الستة، أغرقت محاولات السيطرة على الأراضي وسكانها إسرائيل في الأزمة التي تضمنت ليس فقط موضوعات سياسية مبنية على عوامل واقعية، وليس فقط على عوامل نظرية أو أخلاقية، لكن على موضوعات خاصة بالهوية والثقافة، فالتسعت الفجوة الأيديولوجية بين اليسار واليمين، ووصلت إلى حد أن أصبحت فيه كالخليج. وهكذا دخلت الدراما منطقة الصراع والجدل، فاتخذت مجموعة من كتاب المسرح، الذين كان تأثيرهم غير متجانس بالنسبة إلى عددهم، سياسات إسرائيل كموضوع محوري. ليس معنى هذا أنهم كتبوا عن سياسات الأحزاب، أو - إلى فترة متأخرة جداً - عن أعضاء البرلمان، أو أنهم يشنون حملة سياسية أو اجتماعية من خشبة المسرح؛ فقد كان تركيزهم على الأساس الأيديولوجي للحياة السياسية في إسرائيل: على الصهيونية وتطورها في الدولة الحديثة القومية، فقد كانت الأسس الأخلاقية للصهيونية هي التي أهتمهم بقدر اهتمامهم بالانتداب على الأرض. ناقش كُتَّاب مسرح،

أمثال حانوخ ليفين Hanokh Levin ، ويهوشوع سوبول Yehoshua Sobol ، يوسف موندى Yosef Mundi ، وعاموس كنان Amos Kenan ، وهيلال ميتلبونكت Hillel Mittelpunkt ، ودانى هوروفتشس Danny Horowitz ، الصهيونية فى تأثيرها فى المجتمع المعاصر فى إسرائيل؛ فقد ناقشوا طبيعة ونوعية الدولة ، وخطوط القضية، والتأثير الذى يشكل النظريات الصهيونية، كما يشكل الأساس لكل تفكير أخلاقى. وقد كانت الأراضى المحتلة، بسكانها من اليهود والعرب، محوراً للدراسة السياسية لكتاب المسرح .

بدأ عدد من كاتبات المسرح، أبرزهن مريم كاينى Miriam Kainy ، وشولاميت لاپيد Shulamit Lapid فى التأثير منذ السبعينيات، وأيضاً من خلال الانتقاد السياسى والاجتماعى. إلى الآن لم تكن هناك حركة فى المسرح لتتفاعل مع التطور المفاجئ والمبقرى للقاصات الشابا؛ ولم تكن مثل هذه الظاهرة شيئاً يستحق التقدير فى الدراما الإسرائيلية، وذلك وفقاً للتوجه التقليدى الذكورى للطبقات المتعددة للمسرح. كان الموضوع الغالب للكاتبات مقلداً بصفة عامة لزملائهم الذكور، لكنهن اتجهن فى الثمانينيات والتسعينيات إلى خلق الأصوات الجديدة، التى تتحدث بطريقة أقل حدة عن الأحداث الجارية؛ فاتجهت كاتبات المسرح ، أمثال هاجيت يعرى Hagit Ya'ari ، وإندا مازيا Edna Mazya ، اللاتى يرين الواقع الاجتماعى من وجهة نظر شخصية، مقدمات ردود أفعال فردية للظاهرة القومية نفسها، وللحرب والانتفاضة، على سبيل المثال، ومحققات العنصر المثير للشفقة الذى لم يتمكن منه الكتاب الرجال.

ومع أن الدراما السياسية لم تكن شكل الدراما الوحيد المكتوب، بدت وكأنها أكثر أشكال المسرح حضوراً حتى منتصف التسعينيات . كان اثنان وأربعون فى المائة من إيرادات المسرح الكلية عام ١٩٩٣، على سبيل المثال، من نصيب عشر

مسرحيات، كان منها تسع تُعد من الأعمال الأصلية التي تناولت - بطريقة أو بأخرى - المشكلات الاجتماعية والسياسية للمجتمع الإسرائيلي. وكان هذا أيضاً هو الحال في السنوات اللاحقة : فقد كانت تسع مسرحيات من أكثر عشر مسرحيات نجاحاً عام ١٩٩٤ أعمالاً محلية تتناول موضوعات اجتماعية سياسية. عُرِضت كل من هذه المسرحيات خمس مرات في المتوسط أكثر من المسرحيات الأخرى كلها، الآتية من الخارج والمحلية، وذلك في أثناء الموسم نفسه ^(٧). يؤكد هذا أن الجزء الأكبر من الجمهور الإسرائيلي في ذلك الوقت اختار أن يحضر عروضاً لمسرحيات خاصة من أجل أن "يوثق الصلة بالمجتمع الإسرائيلي" ^(٨).

إذا كان لكتاب المسرح أن يبحثوا عن رمز في دراستهم للصهيونية، فقد وجدوه في شخصية اليهودي الجديد، الذي كان مفترضاً أن يمثل الصورة الذاتية الإيجابية للشعب اليهودي الحديث. وهذه الشخصية هي ما تجسدت في الإسرائيلي الذي يمثل الصابرا Sabra، البطل الذكر في حرب التحرير، والوسيط الثقافي والسياسي والعسكري للدولة الجديدة. لقد كان هذا المكون نصف الأسطوري ونصف التاريخي هو الذي جذب ازدراء كتاب ما بعد ١٩٦٧، وتمردهم ضد الأبطال الذين كانوا، ومع تحليلهم بالفضيلة، "متشابهين في وجودهم السياسي" ^(٩). كان يُنظر إلى بطل الصابرا كرمز إلى قدر كبير من القتالية والبطولة. وبذلك رُفضت هذه الأنماط البطولية في أعقاب ١٩٦٧ ومع الانفجارات الوحشية المتزايدة ضد مكونات الطبقة السياسية (التي وصفها الكاتب المسرحي يهوشوع سوبول Yehoshua Sobol "بأنها تضم سياسيين، ودهماء ومصالح متعددة"، ووصفها آخرون "بأنها اتفاق جمعى في الرأي"). ولم يُختبر البطل ويُحط من شأنه هو فقط، بل الأسطورة كلها، التي نتجت من عملية إعادة الخلق القومي.

كان التسييس الواضح، وسيطرة أزمة تعريف الاستغراق في الصهيونية، وموضوع هوية اليهود والإسرائيليين ظاهرة بصفة خاصة في دراما هذه الفترة. تشكّل توترها المحورى من الفجوة بين الأحلام المثالية التي تربى عليها مؤسسو إسرائيل والواقع الصعب الذى عاشه ورثتهم . انتقلت الدراما من دعم يكاد يكون كاملاً للصهيونية في الخمسينيات، إلى وضع غير عرقى حرج، يرى اليهود في إسرائيل كضحايا تحولوا إلى جناة على الفلسطينيين. كانت الشخصية القائمة في مركز هذا الفهم هي العربى والفلسطينى الآخر، والتي قُدمت، في دراما ما بعد ١٩٦٧ ، بطرق متنوعة، بوصفها الضحية، والمتعاون، والذات البديلة، والمحِب، والبطل الضد الممتلئ بالمرارة .

أدى ظهور حزب الليكود، وحرب لبنان ١٩٨٢ - والتي أدت إلى زعزعة اتفاق الرأى الجمعى القومى - إلى ظهور مفاجئ ، وعنيف لمسرحيات حاطها الجدل، والمظاهرات الشعبية، والشروح المصحوبة بإظهار الأمثلة والتجارب المشابهة. كان ازدياد الاهتمام بالدراما السياسية ازدياداً لتأثير الجماعات الدينية، فبدأ كتاب المسرح فى الإعلان عن أنواع سخطهم المناهض للأرثوذكسية من فوق خشبة المسرح، فى مسرحيات جدالية غنّت ثقافة الحرب الأرثوذكسية - غير الأرثوذكسية، وازداد تدخل الرقابة على المسرح (والتي كانت موجودة منذ ١٩٢٧ إلى ١٩٩١) ، فأصبحت فى ذلك الوقت "يمكن أن تكون - وبصفة خاصة - أداة توجيه فى دفع المسرح إلى إطلاق اعتراضات قوية ضد الجماعات الدينية، وبذلك تدعم صورتها السلبية"^(١٠).

منذ البداية، إذن ، أقامت الدراما العبرية وظيفتها الأساسية كوحدة داخل الجسد الاجتماعى، وكانعكاس له، واعتراض فعال عليه"^(١١) فى الحياة السياسية والاجتماعية الإسرائيلية . يؤكد بن عامى فينجولد Ben Ami Feingold ،

الناقد المتمرس ودارس الدراما، على الشخصية السياسية للدراما. كتب يقول: "إن المسرح الإسرائيلي مسرح سياسى. لا أشير إلى المسرح السياسى بمعنى أنه يتناول موضوعات سياسية كعنصر سائد، أو ربما كأهم عنصر ، لكن إلى عملية التسييس، وإلى الالتزام المخلص كولادة فنية، وكحاجز ثقافى وفكرى لا يوجد فى أى مسرح غربي معاصر. إنه مسرح لا يستطيع أن يتعامل مع مسائل الدين والإيمان واليهود والعرب والاستيطان والصهيونية والتاريخ والواقعية، إلا من داخل وجهة نظر أيديولوجية عقائدية محددة"^(١٢).

كان هذا هو الاتجاه الذى اتخذته الدراما الإسرائيلية منذ الخمسينيات، فيما عدا كثيراً من المسرحيات التى تناولت موضوعات فردية وعائلية، كانت محاولات كتاب المسرح لتترك المجال السياسى أحياناً ما تتميز بالهروب من الواقع، والاستغراق فى الخيال، خاصة بعد اندلاع الانتفاضة، وثورة الفلسطينيين ضد الاحتلال الإسرائيلى للأراضى، والذى بدأ فى ديسمبر ١٩٨٧. علق عوديد كوتلر Oded Kotler ، وهو مخرج فنى سابق فى مسرح مدينة حيفا المحلى Haifa Municipal Theatre ، أنه بينما كان يجب أن تتضمن المسرحية قيماً جمالية؛ كان يجب أيضاً أن تتضمن تناولاً غير ثقافى "non - cultural use" ، فلا يجب أن تكون فقط فناً من أجل الفن؛ لكن يجب أن تكون وسيلة إلى اختبار العمليات الاجتماعية الأخرى. أكد كتاب آخرون بالطريقة نفسها على مصداقية الدراما . وحتى الهولوكوست تم تسييسها ، ومُنحت مكاناً محورياً وسط الجدل.

III

كانت مدن إسرائيل الكبيرة مكاناً للمسارح الفرعية ، التى يملك كل منها ثقافة خاصة به . ففى حيفا Haifa كرس مسرح حيفا المحلى نفسه لاكتشاف المسرحيات الأصلية ، التى كان كثير منها مستقراً سياسياً، ومشجعاً للمواهب

الوطنية لكل من اليهود الإسرائيليين، والعرب الإسرائيليين، والفلسطينيين. تبع ذلك أن كانت نسبة المسرحيات الأصلية في عروضها أعلى من تلك التي تُقدم على المسارح المحلية الأخرى، وإن طورت ما عُرف بـ "أسلوب حيفا" "The Haifa Style". وفي تل أبيب، حافظ مسرح كاميري Camere Theatre على مستوى معين في عروضه العديدة خلال فترة وجوده، لكنه أخذ على عاتقه كثيراً من المخاطر مع كل من مُشتري التذاكر، وجذب انتباه أعضاء الرقابة على حد سواء. وبينما كانت عروض مسرح كاميري أكثر تحفظاً من تلك العروض المقدمة على مسرح حيفا المحلي، فقد رفعت في أوائل التسعينيات العصا في وجه التطرف الديني؛ بسلسلة من المسرحيات التي غذت ثقافة الحرب. يمثل مسرح هابيمها Habimah الوطنى اتجاهاً وسطاً، مُقدماً عروضاً كلاسيكية، بالإضافة إلى عدد من المسرحيات العبرية الأصلية. ووُجدت مسارح فرعية أخرى في بئر سبع Bearheva والقدس. وفي عام ١٩٩٣ قدمت ثلاث عشرة فرقة مسرحية شعبية عروضاً إلى الجمهور العام في أكثر من مائة موقع. كانت ثماني وأربعون من المسرحيات المقدمة أصلية، وهو اتجاه استمر بعد ذلك. فاستمر عرض كل مسرحية أصلية في المتوسط ضعفى عرض المسرحيات الأجنبية المترجمة.

أكد الجمهور الإسرائيلي مفهوم سوزان بينيت Susan Bennett القائل بأن جوهر جمهور المسرح ينتمي إلى جماعات متوسطى العمر ومرتفعى الدخل، والمتعلمين جيداً، وأصحاب المهن، والمديرين، وأصحاب الياقات البيضاء.^(١٣) فكان رواد المسرح الأكثر رغبة في مشاهدته من المتعلمين جيداً (الذين حصلوا على ١٢ عاماً أو أكثر من التعليم)، وهم أهل البلد من الإسرائيليين أو المهاجرين الأشكناز، والغالبية العظمى منهم من اليهود العلمانيين.^(١٤)

وبالإضافة إلى الجمهور المعتاد الذهاب إلى المسرح ، فقد توافر للجمهور الإسرائيلي المؤسسات والمنظمات الثقافية، والنقابات التجارية التي توزع تذاكر المسرح. وهناك أيضًا مشروع الفن للشعب Art for The People، الذي تأسس في بداية الخمسينيات لإرسال الثقافة الإسرائيلية واللغة العبرية إلى المناطق النائية. من بين ١٢٢ تجمعاً سكانياً قدمت فيها عروض الفن للشعب بين عامي ١٩٨٩ - ١٩٩٠، قدمت ثلاثة عشر منها في الضفة الغربية وغزة، وسبع تجمعات عربية أخرى كانت عروض الفن للشعب ، التي كان يتم اختيارها بعناية، من العروض المسرحية المتاحة، تُقهم بطريقة لم يقصدها أولئك المسئولون عن اختيارها، فقدم المسرح الإسرائيلي المتطرف الإطار في كثير من المسرحيات السياسية، خاصة تلك المعنية بالصراع العربي الإسرائيلي . معظم ما يستحق الذكر من الأنشطة المسرحية الخارجية هو مهرجان المسرح السنوي الذي يقام في عكا Acre ، ويشارك فيه العرب والفلسطينيون لعدة سنوات كجمهور وممثلين . ولأن معظم المشاركين من الشباب ، عكست موضوعات المهرجان معظم تلك الموضوعات التي يعنون بها . ومما يوضح الكثير، أن تسع مسرحيات حول موضوع الهولوكوست قُدمت في عكا في النصف الأول من التسعينيات . كانت إقامة مسارح صغيرة في المسارح الرئيسية في المدن، والتي تقدم موضوعات درامية وأساليب عرض مشابهة لتلك التي يفضلها مسرح عكا ، مثال على ذلك مسرح هايبمارتف Habimartef (المسرح الصغير في هايبما Habimah)، وباما ٣ Bamah3 في كاميري Cameri ؛ كانت إقامة هذه المسارح تمثل تهديداً للمهرجان (بالإضافة إلى نقص التمويل) . انتقل عدد كبير من المسرحيات من المهرجان إلى المسارح الرئيسية للمسارح الراسخة ، وهناك مثالان يستحقان الذكر على ذلك وهما مسرحية "الرجل المقنع" The Masked Man (Re'ulim) ، ومسرحية "تاشماد" Tashmad لصموئيل هسفاري Shmuel Hasfari .

تتمو ظاهرة أخرى بعيداً عن تيار سيادة الرجل : النساء اللاتي كَوْنَ فرقاً مسرحية خاصة بهن، وكانت أولها فرقة القدس المسرحية Jerusalem Theatre Company . مازالت هذه الفرقة، وفرق أخرى مشابهة لها، تجد مكانها الأكثر تأثيراً في المناطق النائية، بل في مجال أبعد من هذا ، في الضفة الغربية. وبينما يميل مسرح التيار السائد نحو أساليب روائية بنائية بدرجة أكبر أو أقل ، قدمت الفرق المسرحية النسوية موضوعاتها في شكل غير بنائي ، ومجرد، وفي شكل مجزء ، وغالباً ما يكون مصحوباً بمشاركة من الجمهور. الموسيقى والحركة مكونان أساسيان في مسرح هذه الفرق . ولم تكن مسرحياتها مجرد وسيلة للتعبير عن ردود أفعال للأحداث السياسية، وغالباً ما كانت تُشير إلى الانحراف عن الأيديولوجية السائدة، وعن مبادئ هجومية، وذلك من طريق إعادة تفسير النصوص اليهودية الكلاسيكية، ومنها قصص التوراة، وكتابات الأخبار باللغة العبرية.

إن الصحافة الإسرائيلية، والصحف المحترفة هما المصدران الأساسيان للمعلومات عن المسرح والدراما الإسرائيليين، فقد تم نشر عدد قليل لبعض الدراسات الكاملة، باللغة العبرية والإنجليزية. ومع تطور أقسام المسرح في الجامعات الإسرائيلية، يتم الأخذ بعدد أكبر من الدراسات الأكاديمية، والتي سوف ينتج منها نشر مجلد أكبر في هذا الموضوع. يجب أن يُقال هنا إن تعليقات وسائل الإعلام على الدراما الأصلية غالباً ما تكون محكومة بوجهة نظر الناقد السياسية.

IV

كان المنهج الذي استخدمته خلال هذا الكتاب هو منهج التحليل النصي للدراما وليس للمسرح، فهو يتعلق بما يقوله الكاتب المسرحي أكثر من تعلقه

بالأسلوب الذى يقال هذا به. فتص المسرحية يمثل جزءاً واحداً فقط من إجراء معقد يُقدم أمام الجمهور فى عرض حى . والنص المطبوع له علاماته الخاصة به، والتي تختلف عن تلك العلامات الخاصة بالمسرحية المعروضة ، وتتغير عندما تمثل على خشبة المسرح . "يفترض" نص "وجود المتلقى الخاص به كوضع أساسى لا غنى عنه لدلالته على البعض".^(١٥) لا يوجد "المتلقى" بمفرده فى عملية التولد التفسيري للنص فى المسرح، لكنه يتم توجيهه بواسطة المخرج الذى يحاوره، والممثلين الذين يُسمح لهم أيضاً بقدر من المرونة . ومن المحتمل إمكان تنوع كل عرض للنص نفسه .

يلغى التحليل النصى بمفرده كل هذه العمليات الديناميكية المثيرة . فيمكنه رؤية قيمة الدراما كأدب ومن خلال فحص دقيق للإخراج المسرحى، أن يقدم فكرة الأدب كدراما . من الواضح أن هذا يستطيع فقط أن يمثل جزءاً صغيراً من العلاقة المتبادلة بين النص وخشبة المسرح والجمهور، على الرغم من مطالبة الكاتب المسرحى يهوشوع سوبول بأن يقرأ الناقد النصوص . مازال تحليل النصوص الدرامية الذى قمت به فى هذا الكتاب لا يسمح بوجود فكرة واضحة عن تقديمها على خشبة المسرح ، لكن أكثر أهمية من ذلك ، هو تقديم فكرة عن العلاقة بين الدراما الإسرائيلية ومجتمعها .

ففى إسرائيل بُعد مضاف إلى النصوص؛ وهو قيمتها كوثائق تعكس واقعاً اجتماعياً ومسرحياً إضافياً زائداً، ويملك بذلك أهمية مستقلة، خاصة به. وهذه هى سمة الدراما الإسرائيلية الأكثر أهمية، والسمة المسئولة أكثر من غيرها عن وضعها السيادى داخل الثقافة المعاصرة. فالعروض الإسرائيلية ليست "مجرد" قائمة من المسرحيات؛ بل هى مُركب من الأعمال التى تكشف عن النغمة العالية لمناقشة المشكلات الاجتماعية والسياسية".^(١٦) تعمل النصوص السياسية، التى يُعنى بها هذا الكتاب بصفة أساسية، فى إسرائيل بدرجة أقل ك نماذج للفن

المسرحى منها كتقارير تُعلق على الخطاب السياسى الحالى . فهى تُفهم كوثائق من قِبل الجمهور والنقاد على حد سواء ، والنتيجة تكون كثيرًا من الجدل والمناظرات والمناقشات العامة التى تتم قبل العرض مع كتاب المسرح والمخرجين، وهجوم فى الصحف ومن الرقابة (والتي ، وقبل كل شيء ، تكون دائمًا ممثلة فى النص، وليس فى المسرحية المقدمة على المسرح) . إنها بذلك المسرحية باعتبارها نصًا، وليس باعتبارها عرضًا تمثيليًا، وهو ما تُعنى به هذه الدراسة بصفة أساسية.

الفصل الأول

”المشروع” وتعزيزه فى دراما الخمسينيات

”المشروع” وتعزيزه في دراما الخمسينيات

يُعد أدب الخمسينيات أحد عناصر فهمنا للمجتمع الإسرائيلي في ذلك الوقت، لأنه ربما لا يزيد من معرفتنا الحقيقية بالأحداث ، إلى حد ما ، لكنه يرسم خريطة لطبيعة المجتمع العاطفية. فوفقاً لكافكا Kafka ، يمثل الأدب احتفاظ الأمة بالذاكرة، ”التي هي شيء مختلف تماماً عن التاريخ الرسمي“^(١). ويفترض هذا - ضمناً - أن الذاكرة ترسم الحياة الروحية والعقلية للأمة - البطانة الداخلية، على هذا النحو، لبنية الحياة الاجتماعية والسياسية - كما تحاول تقديم تحليل صادق . و رأى الأدب الإسرائيلي نفسه في الخمسينيات كشئ ما يقع بين التدوين والتاريخ ، خالقاً نوعاً جديداً من الوثائق التي تحتوي على مكونات منهما معاً. وأكثر أهمية من ذلك ، فقد أوضح كثيراً من القناعات الاجتماعية والأيدولوجيا التي تم الاعتراض عليها على نطاق واسع بعد عام ١٩٦٧ .

عدّ أنصار حزب العمال اليهودي الكتاب أنهم ”المبدعون الأساسيون للرموز القومية ، ورافعو لواء الروح (الشجاعة)”^(٢) . عبر حاييم هزاز Hayyin Hazaz عن ذلك في عبارة أكثر بلاغة وإيجازاً، فقال: ”الأدب العبري اليوم ، هو أحد الملقى على عاتقهم مسئولية المجتمع“^(٣) . وحيث إن الكثيرين من الكتاب قد رأوا في النظم الثقافية والتربوية وسيلة إلى دعم النظام القومي الجديد، فقد دعموا - من ثم - الاستخدامات المؤسسية للأدب الخلاق. وتميزت بذلك الرواية العبرية، وكذلك السنوات الأولى من تأسيس الدولة بصفة الانغماس ودقة التوثيق لأحداث الحياة اليومية. واستمر الكتاب في ممارسة نشاطهم كمعلقين سياسيين، وكناصحين مخلصين، وذلك ربما بسبب الاتجاه إلى

إدخالهم فى إطار التقليد النبوى اليهودى . وفى الحقيقة، فقد كان قادة إسرائيل الأوائل بين الحين والآخر كثيرًا ما يطلبون نصيحة الكتاب، تلك النصيحة التى نادرًا ما كانوا يأخذون بها، كما يرى عاموس عز Amos Oz .

وكانت حركتا حزب العمال وشباب الجناح اليسارى قد سيطرتا بالفعل على النشاط الأدبى الرسمى فى البلاد فى أواخر الخمسينيات ، وتولت هيئات رسمية مسئولية إقرار سياسات النشر والترجمة، وكذلك تقرير المعايير الأدبية، واستشعر دافيد بن جوريون David Ben - Gurion - أول رئيس لوزراء إسرائيل - بقوة ضرورة مشاركة جماعة المثقفين بأسرها "قلبًا وروحًا وفعلاً"^(٥) فى الجهود المؤسسة للدولة . واستجابت معظم الدراما العبرية لذلك، فقد تم إدراجها ، فى هذا الوقت ، فى مهمة تعليم الجماهير، التى كانت الأيديولوجيا الصهيونية جزءًا مهمًا منها . لكن لم يكن هذا شيئًا جديدًا : فقد كان المسرح العبرى قد أسس نفسه بالفعل كمنتدى تعليمى ، خاصة فيما يتعلق باكتساب اللغة العبرية فى مستعمرة اليشوف فى العشرينيات. وبعد ذلك بأكثر من ثلاثة عقود، وفى عام ١٩٥٧، تساءل أحد النقاد : متى يفهم أخيرًا أولئك المسئولون عن مسرحنا أن المسرح مدرسة واسعة للأمة؟^(٦) ومثل الرواية فى ذلك الوقت ، رأت الدراما نفسها كأداة ذات وظيفة اجتماعية، وليس شكلاً يغلب عليه الطابع الفنى . فأتجه كتاب المسرح إلى الالتزام بالتعاليم الماركسية التى تقول بأنه يجب على الفنانين كلهم أن يتحملوا مسئولية التعبير عن الاهتمامات العامة فى أعمالهم، حيث إن أصواتهم تعبر عن الصوت الشعبى. ربما لم تؤثر الدراما بشكل مباشر فى تطور المجتمع، وهى فى أفضل حالاتها قدمت تعزيزًا لجذليات معقدة، بطريقة مبسطة ومجسدة، إلى غير المتخصصين، وبطريقة ما إلى الجمهور المشارك.

كان يتم تقويم المسرحيات الإسرائيلية جزئيًا من خلال أسلوبها وبنائها الدرامى، وبصفة أساسية وفقًا لمضمونها السياسى والاجتماعى . أثر المعيار الحكومى للإبداع الأدبى والعرض المسرحى فى كل من المضمون والهدف فى كتابة كتاب "مستعمرة اليشوف" Yishuv إلى درجة كبيرة. وفى فترة متأخرة ، قُررت قيمة إسرائيلية معيارية تستخدم للحكم على الأعمال الأدبية، مفادها أن الأدب العبرى المعنى بالاحتياجات والاهتمامات الجمعية للمجتمع هو أدب مقبول، وأن الأدب الذى يضع الفرد فى محور اهتمامه ، والذى "ينسى كل شئ عن الصهيونية ومشروع الحرب" هو أدب "وجودى" "existentialist" ، وبذلك يكون أدبًا مشبوهًا^(٧) . تُعارض هذه الأحكام، من الناحية الأيديولوجيا ، نظامين للسلطة، وهما : الاشتراكية الصهيونية، والوظيفية السوفيتية .

تبنت الدراما مذهب الواقعية من أجل قيامها بوظيفتها الاجتماعية ، لتفسير الواقع الوثائقى الذى خلقتة وسائل الإعلام بصفة أساسية، ولتجذب المشاهدين. دعمت القناعة بأن أولئك المشاركين فى جهود بناء الأمة يقررون نمط التاريخ اليهودى، بلا شك، انشغال كتاب المسرح بالحاضر. لقد تم اختيار الواقعية على الرغم من نُقاد ذلك الزمان الذين كانوا مُسرفين ومكررين إدانتهم للدراما الشبيهة بالتحقيق الصحفى : "Drama's 'Riportage'" . ومع ذلك ، كانوا متناقضين مع أنفسهم بطريقة ما : فبينما كانوا يصرون على المبادئ الصحيحة أيديولوجيًا، والتى شكلت إطار واقعية كتاب المسرح الاجتماعية ، كانوا يرثون لابتذال المسرحيات. ولم تكن التعريفات النقدية لكل من "الواقعية" و"الريبورتاج" دقيقة فى أية حالة؛ فقد كان "التحقيق" المسرحى انتقائيًا ، وفى أوقات بعينها لا يعدو أن يكون سوى إشارة اسمية للأحداث . فى الحقيقة، إن معظم المسرحيات التى كُتبت فى الخمسينيات رأت "الواقع" كجزء من النظام الأيديولوجى الجامد، الذى يؤثر فى الحياة الاجتماعية والفردية . يعوق هذا

التصنيع الأيديولوجي تقديم رؤية غير نظرية للواقع. استطاع المسرح، ومن طريق تقديم ما يبدو أنه الحقيقة الوثائقية للحياة اليومية ، أن يُقيم آلية مُوحدة لجمهور مختلف ثقافيًا ولفويًا ، محددًا لهم تجربتهم الجماعية المشتركة.

كانت "الواقعية الاجتماعية" الدرامية، التي أعجب بها وعارضها النقاد، بناءً قائمًا على أساس من المبادئ الجوهرية الأوسع للحياة المدنية الإسرائيلية في فترة ما بعد ١٩٤٨ ، بالإضافة إلى تجارب معينة رومانسية، وغالبًا ما تكون غير متحققة . في الحقيقة ، إستلهمت الدراما الأولى بالاشتراك مع أنواع أدبية أخرى، موضوعاتها من سلسلة من الأساطير المؤسسة، وليس من الواقع الاجتماعي، تلك الأساطير التي تم اعتناق بعضها على نطاق واسع من قبل كل مستوطنين مستعمرة اليشوف في فلسطين، وزيد عليها أساطير أخرى مع حرب ١٩٤٨ وإقامة الدولة . وبينما استند الكثيرون منهم إلى أسس واقعية قوية، لم يقدم آخرون أكثر من مجرد وعود بتحقيق الأمانى . وغالبًا ما كان هناك اختلاف قوى بين الحقيقة الواقعية ومكونات الذاكرة الجمعية.

كان الأدب الإبداعى إحدى الطرق التي انتشرت بها الأسطورة، وهو الأدب الذى قام بدوره فى التأثير فى الذاكرة الجمعية . أدت المشاركة الأيديولوجيا للدراما بالتحديد إلى تحول الأساطير المؤسسة إلى شئ أكثر من مجرد كونها أساطير ، بل إلى نوع من المادة يشابه الدعاية إلى حد بعيد ، فقد لبث الرواية والشعر حاجة ملحة عند الجمهور الأكثر اتساعًا : فتطلبت الأمة الشابة نصوصًا عاجلة لتخدم طقسًا قوميًا للتكفير والاحتفال، والنصوص التي قدمت بُعدًا غامضًا لتحقيق الحرب ، بتضحياتها وآثارها المدمرة ^(٨) . كانت الأسطورة تُركز على الشخصية القيادية، على بطل الصابرا، وهو ظاهرة جديدة فى التاريخ اليهودى، والذى كان قربيًا فى السن، وفى الأصل والتعليم من الكتاب، ومن خلال

هذه الشخصية، خلدوا صورتهم الذاتية التي تم تحديدها من قبل ، تجسيداً
لصورة الرواد . وفى إحدى مسرحيات يورام ماتمور Yoram Matmor ، تتساءل
إحدى الشخصيات :

هل تتذكر أن تلك الشخصية المتحررة والفخورة والبسيطة التي
يتطلع أجدادنا إلى تميمتها فى أرض الوطن الجديد؟ القائد الشاب،
الشخص الذى عرف كيف يكون مصدر إلهام فى أثناء فترة الحرب
وقبلها ، الذى يُعزز كل ما يفعله الشباب^(٩)

وبينما كان جيل الصبرا الأدبى أيضاً عودة إلى بطل القرن التاسع عشر
الرومانسى ، فقد كان أيضاً متحدثاً رسمياً مناسباً لمجتمعه وأيديولوجيته، مقدماً
جيلاً ينتمى بوضوح إلى أحد فصول التاريخ الإسرائيلى . وكان متضمناً فى
شخصيته المتشددة تصنيفاً للقيم التاريخية والأخلاقية والبرجماتية؛ فقد كان
مستودعاً لما هو خير .

إذا كانت هناك مهمة للأدب العبرى بالنسبة إلى الثقافة العبرية فى
الفترات القادمة ، فهى مهمة تخليد نموذج الشاب العبرى المقاتل ،
النموذج بتمامه ، بمجده كله ، بأخطائه وجوانبه، وفى ضحكه
وغضبه، فالأمة التى سوف يتربى أبناؤها على ضوء هذا النموذج
الخالد ، والتى تتطلع إليه كنموذج للحياة – لا يمكن أن تدمرها أية
أداة للموت . وفى الخط نفسه مع غزاة كنعان Canaan والقضاة
والأنبياء ورعاة صهيون والعائلين إلى صهيون ومتعصبى القدس
والشهداء والحشمونيم (المتحمسون) ...^(١٠)

هذه الشخصية التى قال عنها شامير Shamir ، "إنه كان مئات الشباب ، إن
لم يكن أكثر" ، كان أحد ساكنى المستوطنات الجماعية ، (الكيبوتز) هو الشخصية

التي تمثل المستوطنات الجماعية طليعة الحركة الصهيونية والمكان الأيديولوجي للبطل ، ولكونه خلقاً مثاليًا للذاكرة الجمعية فهو لا يخفق كنموذج مثال أعلى للمشروع الصهيوني .

كتب كثير من الكتاب أعمالهم كإحياء لأفراد من عائلاتهم أو لزملاء في الجيش سقطوا في الحرب ، وهو تأكيد لفكرة كمال البطل . كانت أحد أكثر النماذج التي تمثل كثيراً من المجلدات التذكارية في الخمسينيات مجموعة تحمل عنوان "الزملاء يروون قصصاً عن جيمي" Comrades Tell Stories About Jimmy، وهي كتابات الذكرى التي كتبها جيمي، أو كُتبت عنه (أهارون شمي Aharon Shemi)، وهو قائد وحدة عسكرية قُتل عام ١٩٤٨ ، وهو من حزب البالماخ^(١١) Palmah . عملت هذه المجلدات ومثيلاتها على التأكيد والدفاع عن النمط الأدبي الشعبي، ذلك الخاص بالبطل القوي والمرهف الحس. ومع ذلك فقد تم الاعتراف بأن صورته كانت رمزية جداً، وجامعة للصفات المتميزة المعروفة لكثيرين من شباب الصابرا في ذلك الجيل^(١٢) . ووفقاً لما يراه أحد المهاجرين الفرنسيين الشبان، وهو أحد أفراد فصيلة جيمي ، فإن جيمي كان ينتمي بحق إلى جيل الصابرا ، لكنه مختلف اختلافاً بيناً عن "الصبي اليهودي الذي تربى في فرنسا"، ذلك هو اليهودي القاهال (من عامة الشعب) . عُدَّ جيمي نمطاً لقائد الوحدة العسكرية في حزب البالماخ Palmah، الذي دائماً ما قاد رجاله إلى المعركة، وطالبهم بالتحلي بالشجاعة، واستخدام العنف، وإيجاد حلول وسط. كان هذا الكتاب أكثر الكتب التي تعبر عن حرب التحرير بصفة عامة وحزب البالماخ بصفة خاصة، فقد كان كالمفتاح إلى البطولة والجمال والخوف، وعمق التفكير، والأساطير التي ابتكرها الشعب في أثناء الحرب^(١٣) .

يمثل ثلاثة من كتاب المسرح فى الخمسينيات الخطاب الأدبى العام فى ذلك الوقت فى أوسع معانيه؛ وهم ييجال موسينزون Yigal Mossinson ، وذلك لالتزامه بالأيديولوجيا المؤسسة والأسطورة الشعبية، وناتان شاحام -Natan Sha-ham لتقويمه لهما، ويورام ماتمور Yoram Matmor لمحاولته دحضهما . تُعد مسرحية "فى بيداء النقب" In The Wastes of Negev (١٩٤٩) أكثر المسرحيات التى تتناول موضوعات محلية، وربما أكثر الثلاث تعبيراً، والتى تدمج الاتجاهات التى نسبت إلى الجماعات التى اشتركت فى حرب ١٩٤٨ . فهى تقدم المفاهيم الشعبية بطريقة منهجية تقريباً . تقع أحداث المسرحية فى مستودع فى إحدى المستوطنات الجماعية عام ١٩٤٨ . ومثل معظم المسرحيات التى تدور حول موضوع الحرب، قبل وبعد ١٩٦٧، قُدمت الحرب فى صورة مكان مغلق ومحاصر هو موقع "القلة" ، فى حين أن الكثيرين يُطبقون عليهم من الخارج. يحيط العدو بالمستوطنة، ويتضاءل الغذاء والسلاح، ويزداد عدد المصابين ، فى حين يحاول أب وابنه ، وكلاهما يحتل موقعاً مسئولاً، إصلاح العلاقة بينهما. الأب، أبراهام Avraham، فى صراع مع آخرين أيضاً، وهو موظف سابق فى المستعمرة، وقائد حربي يؤيد الانسحاب فى مواجهة العدو المتقدم بدلاً من المقاومة بعناد. يجادل أبراهام ، قائد المستوطنة وحاكم المنطقة ، وهو أحد أفراد جيل الرواد ، بشدة من أجل البقاء . ووفقاً للتقارير المعاصرة، أثارت المجادلات ردود أفعال عنيفة لدى جماهير اليوم. أما داني ، وهو ابن أبراهام ، فهو الوحيد الذى يملك القدرات الضرورية لاختراق صفوف الأعداء . ويصمم أبراهام - ضد كثير من المعارضة - أن يرسل ابنه إلى موت محقق . يعكس هذا القرار إدراك الكاتب للأيديولوجيا الجماعية التى تقدم التضحية الشخصية من أجل الخلاص الوطنى .

تقترب المسرحية من كونها تصنيفاً للأنماط ، من بينها نمط جيل الصابرا الذى ينتمى إليه الرواد الأقدمون كأنهم فى مواجهة حيوان مفترس غريب وعجيب : كأنهم أمة وليسوا أمة، سلالة بربرية تنمو هنا ، لا يبدوون حتى كاليهود... أنتم يا جيل الصابرا، يبدو أحياناً أن الأزهار تستحوذ عليكم بدلاً من الأشواك ... إن جيلنا - أبناء الصابرا - لخجل من إظهار مشاعره للعالم الخارجى ... فهم أناس معقدون: "آباؤهم أناس ينتمون إلى الهجرة الثالثة والخامسة"^(١٥) ، قلقون جداً على تربيتهم ...^(١٦) يتحدث النساء والرجال من الشباب لغة خاصة من لهجتهم العامية مما يُريك ويُحير كبار السن . تُستخدم اللغة كوسيلة لتمييز الجنود عن الآباء، وعن المهاجرين الجدد الذين لم يُلقنوا لغة الجيش المسومة بطابع التباهى والإطنان والكلمات الطويلة. ويعترف الجنود أن تنفيذهم لفتنهم يمنع وجوب مواجهتهم أهوال القتل "قبل أن تكون لديهم فرصة كي يمرر أحدهم يده على شعر فتاته ؛ يسود اعتقاد ، كما هي الحال فى زماننا ، أن اللغة فى ذاتها لقادرة على تغيير الواقع .

تكون قصة "ميثاق" إسحق والتزامه مكوناً مهماً فى "النص النحتى" الأيديولوجى للمسرحية (سفر التكوين، ٢٢)، إنه الميثاق الذى ترمز إليه كلمات : "نحن جيل عنيف يقتل أبناءه الشباب ويستمر الكبار فى الحياة، لكنهم يرسلون صغارهم ليموتوا" ^٦ الإشارة هنا إلى رغبة أبراهام A vraham فى التوراة فى التضحية بابنه ، بناءً على أمر من الله. شخصية أبراهام التى رسمها موسينزون Mossinzon ، لا تُعتبر والد البطل النمطى ، وليس أقل بطولة من ابنه فى رغبته إرسال ذلك الابن ليلقى حتفه . ويمثل موت داني Danny شكلاً من أشكال إرضاء أبراهام لذاته، وإرضائه للأمة ، متجسداً فى تقاليد الشهادة والخلاص العريقة.

أبراهام: لن تسقط بيكات يوأف . لكن يجب أن نأخذ دان من بيكات يوأف لندفنه . شوش Shosh ، قل لجيشونى "Givoni" : بيكات يوأف سعيدة اليوم" . نعم قل له يا شوش . بيكات يوأف

سعيدة بمعرفتها بأخبار (فك الحصار عنهم) . "سنذهب للدفن داني
الذي قدم حياته فوق هذا التل . نعم، لقد دفعنا جميعاً ثمناً
باهظاً" (١٧) .

تتضمن المسرحية مجموعة من الكلاشيهات والعبارات الطنانة، مقدمة بذلك
مادة نمطية إلى جمهور يفترض أنه نمطى ، وقد حققت نجاحاً كبيراً، ووفقاً
لوجهة نظر الكاتب؛ فإن شخصية داني هوروفتس (الذى أصبح بعد ذلك رئيساً
لنظمى اعتراض الفنانين على الأنشطة الإسرائيلية فى الضفة الغربية المحتلة) ،
فى مسرحية "فى بيداء النقب"، تمتلك قوة طقسية حقيقية فى أوج حرب
التحرير، وذلك على الرغم من ضعفها . يقول هوروفتس: "يأتى الناس ببساطة
ليشاهدوا أنفسهم" (١٨) . يتوحد الجمهور مع الأحداث المقدمة فوق خشبة المسرح
إلى الحد الذى يُسمع فيه صوت النحيب الشديد (١٩) فى أثناء العرض . ومع
إعجابه بافتقار المسرحية إلى القيمة الفنية، كتب يسرائيل جور يقول :

أتذكر جيداً انفعال الجمهور؛ لقد بكى الكثيرون بصوت منخفض
لفترة طويلة. وبعد انتهاء المسرحية تجمع عدد كبير من أفراد
الجمهور فى طرقات المسرح، وأغدقوا الشاء والعرقان على الممثلين.
وهكذا ترى جواً من القداسة والتسامى يحتضنك ذلك المساء (٢٠) .

يبدو أن قيمة المسرحية تكمن فى صدق تعبيرها عن الحالة الوطنية ، وليس
فى المبادئ الجمالية:

هذه المسرحية صغيرة، لكنها عرضت تقديماً درامياً لريورتاج كُتب
بكثير من التوتر والمشاعر، وتم تقديمه على خشبة المسرح فى أثناء
المعركة . يعرف الكاتب كيف يستغل مشاعر الجمهور، ويُسرف فى

استخدام خواص الميلودراما في قصته عن البطولة هي بيكات يوأف إلى أقصى درجة . دعنا نتذكر أنه في حالة الإسراف الشديد ، هناك أفكار عن الإخلاص للمكان، وحب المكان إلى حد التضحية ، وحب الأرض، والأحلام التي تدور حول تحقيق المبادئ الاجتماعية ، هذا من جهة، والتأثيرات الدرامية من جهة أخرى ، مثل إيقاد شموع السبب في المخزن وترانيم السبب ... والنهاية الفاجعة عندما تقنى الأم التي فقدت ابنها أغنية رقيقة ، تُقنى للطفل حتى ينام ، تقنيها لابنها الميت ^(٣١) .

ومع ذلك وُضعت الأصالة موضع البحث :

أشرح لي هذا : ما السبب الذي من أجله خلق الكاتب مثل ذلك الكاريكاتير للإسرائيليين المولودين في الوطن، ولماذا تكبد عناء شرح "روحهم المعقدة"؟ السبب واضح : لم يكن أى إسرائيلي مولود في الوطن نفسه في جيل الصابرا فوق خشبة المسرح . لم يحب ما أحبوه، ولم يستمتع بنكاتهم . فإذا كان ذلك كذلك ، فما الأمر؟ يبدو لي أن ييجال موسينزون قد فعل شيئاً مسلياً للسائحين ، و للمهاجرين الجدد، ولأى نوع من البشر الذين أبعدوا عن الحياة . فقد جعلنا نتحدث عن هراء، ونتطرق كلمات لا أفهمها أنا نفسي لذلك أن يبالغ أحدهم في الضحك على الفرق بين غمغمات المهاجر الجديد وغمغمات أحد أبناء جيل الصابرا ... فيجب عليه أن يهاجمه بجاروف.... وتساءلت : أين القيود الفنية؟ الإحساس بالأساق؟ ... صدقني، لم أكن لأكتب مثل هذه الأشياء إذا لم أشعر أن الجمهور يتدفق ليتلقى هذه المداعبات، ويشتاق إليها ^(٣٢) .

بُنيت مسرحية "فى بيداء النقب" على تنوع من المصادر الثقافية والتاريخية التى تقوم على بعد الأسطورة : قصة داود وجولياث المذكورة فى العهد القديم ، وقصة العهد (الميثاق) وتاريخ ماسادا . كانت ماسادا حصناً على الساحل الغربى للبحر الميت، حيث صمد المقاتلون اليهود الأواخر بعد غزو الرومان للقدس (٧٠م)، فقد انتحروا بالفعل عام (٧٣ م). أكثر الأفكار قوة فى المسرحية هى أن موت داني يجلب إليهم الخلاص، أو -على الأقل - أن الخلاص يعقب موته (الذى لم يكن له أي تأثير فى الحقيقة) . يؤيد موسينزون الأسطورة من خلال مسرحيته كنص يخلق أسطورة فى ذاته، ومن خلال تعزيز الأساطير التاريخية المثيرة فى ذهن جمهوره. إن تضحية داني بنفسه هي أقرب إلى فعل الاسترضاء، كقربان طقسى ألقى به إلى الآلهة . هنا تأتى النهاية السعيدة ، فقد تم إنقاذ الجميع، وإيمان أبراهام الوحيد بالثبات يتم تبريره أخيراً . إذا كانت هذه قصة تدور حول الهولوكوست، فلا عجب أن هاجم كثير من النقاد المسرحية، حيث إنها تُحرف أحداثاً سياسية، وتحولها إلى صيغ تافهة، إلى شيء لم يُسمح به، على سبيل المثال ، وبصفة عامة، لقد غرقت حرب التحرير فى الدراما، وفى طوفان من الرطانة والكلاشيهات، والتظاهر بالبطولة، والصراعات الداخلية الزائفة. ربما يكون الحرمان حديثاً جداً فى إسرائيل، وشديداً لواقعية لا تشوبها شائبة، ومن الممكن أن قدراً معيناً من التزيين، بالإضافة إلى دعاية إيجابية ومُدعمة ، يقدمان الصيغة الجلية التى يستطيع بواسطتها الجمهور مواجهة الحرب وخسائرها .

ومع ذلك، فقد كان من الصعب التكهّن تماماً ببعض المسرحيات . تُعد مسرحية شاحام "سوف يصلون غداً"^(٣) They Will Arrive Tomorrow أحد الأمثلة الأكثر غموضاً فى دراما الخمسينيات، والتى مثل بقية المسرحيات الأخرى

فى هذه الفترة ، اشتقت من قصة قصيرة . وقد قدمت المسرحية مرتين فى عامى ١٩٦٦ و ١٩٧٣ منذ عرضها الأول عام ١٩٥٠ . ووفقاً للتقليد الدرامى فى ذلك الوقت؛ فهى تقدم جدلاً أيديولوجياً فى شكل حبكة درامية، فتدور المسرحية حول الانهيار الأخلاقى لفصيلة من الجنود الإسرائيليين فى أثناء حرب ١٩٤٨ . فقد استولت الفصيلة على تل من العرب أرضه مملوءة بالألغام . ويفقدانهم للخريطة التى توضح مكان سبعة الألغام ، يخترع كل جندى ، خوفاً من انفجار أحدهما ، أعذاراً للبقاء بداخل الثكنة، ويجد حجة لإرسال رفاقه واثنين من السجناء العرب إلى الخارج ليمشوا فوق الألغام . افتعل أحد قائدى الفصيلة ، يونا (يونان) Jonah ، أسباباً يهدف بها تحقيق فائدة لنفسه؛ برفضه أن يخطو خطوة واحدة خارج الثكنة، ويُنهم بالجبن من قبل زميله آفى Avi ، وهو رجل ذو حساسية واستقامة . ومع وجود القصة الدرامية الخارجية، فإن الصراع بين قائدى الفصيلة ، يونا وآفى ، هو الذى قدم التوتر الدرامى والأيديولوجى الأساسى للمسرحية .

تقرأ مسرحية "سوف يصلون غداً" كجزء من تراث الحقائق والأساطير الشعبية السائدة، فهى تتخذ موقفاً دفاعياً قوياً عن الأنماط الوطنية، بتضخيم الأيديولوجيا، ومزج الحقيقة بالخيال . ربما يكون يونا وآفى جانبيين متناقضين للبطل نفسه : فشخصية يونا ، الجندى الصلب العملى، الذى همه الحقيقى هو رجاله، قد اختفت تحت مظهر جاف بل قاسٍ أيضاً . والآخر ، الرجل الحساس والعاطفى ، هو النمط الإيجابى ، ومع ذلك يظهر كل من هذين القائدين (الازدواجية نفسها هى تعليق ساخر) وكأنه يجسد ويرفض الصفات النمطية لبطل حزب البالماخ Palmah : الشجاعة، وجاذبية الجسد، والفظاظة، والحساسية، واستقامة الأخلاق التى لا جدال فيها . يمكن أن تكون نظرة يونا

إلى مهمة قائد الفصيلة غطاء للجبن. إن لباقية آفى الأخلاقية تعرضت للشبهة بموافقته على الاحتفاظ بأمر الألغام سرًا، وحرص يونا على رجاله قد شابه سلوكه القاسى مع السجناء العرب، وهكذا حقًا يدرس شاحام أسطورة بطل حرب التحرير ، الصابرا الإسرائيلي .

تقدم هذه المسرحية توقعًا دراميًا مُبكرًا لرواية أواخر الخمسينيات الأخلاقية والجدلية ، خاصة رواية س . يزهار S.Yizhar الضخمة "أيام زكلاج" The Days of Ziklag (١٩٥٨) ، التى احتوت كثيرًا من الأساطير الشعبية. وعلى عكس مسرحية "فى بيداء النقب"، لم يكن لمسرحية "سوف يصلون غدًا" نهاية سعيدة أو إيجابية ، أو نهاية تُعزز المعتقدات الشعبية ، لكنها انتهت برسالة تحذير ، متمثلة فى اللغم الأخير الذى ينفجر، ليصبح التصريح السياسى الواضح الوحيد فى المسرحية. لقد تم دراسة الأفكار التى كانت سائدة فى ذلك الوقت واحدة تلو الأخرى فى المسرحية، أفكار اشتُقت من فلسفة الصهيونية، التى كانت أمرًا مسلمًا به على نطاق واسع من قِبل الجمهور، الذى جلس فى أمسية فى المسرح ساعيًا إلى تأكيد ذاته. لقد تم فحص وتحليل الشجاعة، والاستشهاد، وحركات الشباب، والفردى، والجمعى، والمثالية، والروح الرائدة، والعلاقة بين جيل الأوائل وجيل الصابرا، وسلوك الحرب، بدقة من قِبل الكاتب بصراحة شديدة، ولكنها ليست الصراحة التى تتجاوز المعايير الأيديولوجيا للمجتمع و لهذه الفترة. ويبقى الجدل بين الرجلين فى إطار تجاهل قضايا الدولة الجديدة ، وهو نوع من الصواب السياسى لذلك الوقت . على سبيل المثال ، احتقر شاحام النمط الفكرى للعرب بوصفه الضحية السيئة الحظ والبريئة، والتى غالبًا ما تكون ساذجة ، لكنه يُشير أيضًا ، بصراحة غير عادية ، إلى أن العرب بوصفهم جيشًا؛ فإنهم قوة يحسب لها ألف حساب ^(٢٤) .

يضع شاحام، مثله كمثل كتاب كثيرين، أفكارًا مثيرة للجدل والخلاف على لسان أقل شخصياته شعبية . فعلى سبيل المثال، نرى فى القصص الذى كتب فى فترة لاحقة لشخصيات فلسطينية تعبر بوضوح عن مشاعر قومية بعينها يؤمن بها المؤلف والمجتمع الذى تعيش فيه، وهى عبارات لم تكن مقبولة من قبل الضمير الإسرائيلى الليبرالى المعاصر. ويسمح شاحام فى مسرحية للشخصية الغريبة والمثيرة للاستياء وغير المعروفة بأن تُعبر عن آرائها القابلة للمناقشة والجدل ، مثل قول يونا "وحتى فى الجيش يوجد التزام أخلاقى واحد؛ هو أن تكسب المعركة . وإذا ما دمرنا مبادئ معينة فى سبيل تحقيق ذلك، فسوف نلاقى عقابنا فى النهاية"^(٢٥) . ربما وجدت هذه العاطفة صدىً لها لدى جماهير هذه الفترة، لكن ازدواجية شاحام قد اتضحت فى اختياره، وفى تأييدها .

تتنمى المسرحية إلى الزمن الذى قُدمت فيه بشدة، وذلك لاتصالها بالواقع، وبسبب تناولها الراديكالى الظاهر لموضوعات معاصرة. فالدولة المحاصرة كانت عنصرًا شائعًا فى الحرب، فلم يكن هناك شىء غير عادى بالنسبة إلى الرجال الذين يُجبرون على أن يظلوا فى مواجهة الخطر ، فى أرض وعرة ، أو حتى بالنسبة إلى ردود أفعالهم المبالغ فيها إلى درجة الصدمة، أو الجرح العميق الذى يسببه السجن . ومع ذلك، وبسبب أن مكان المسرحية ليس محددًا جغرافيًا، فهو يصبح أيضًا عبارة مجازية مُحملة بوضوح ، ومُعززة بإحدى الأساطير القومية، كالأسطورة التى تتناول موضوع القلة فى مواجهة الكثرة . فصورة القلة ، التى غالبًا ما تكون لا حول لها ولا قوة، والمحاصرة فى منطقة خطيرة ، يحيط بها الأعداء، لكنها تحارب حتى النهاية، مستخدمة طُرقًا عادلة أو غير مشروعة ، هذه الصورة لا يمكن مقاومتها (بالرغم من الموضوعات المثيرة للجدل التى يثيرها الكاتب) ، وتعرض لإحدى أكثر الأساطير وضوحًا عن الحرب ودعاية ما بعد الحرب .

وصف ناقد أكاديمي واحد على الأقل المسرحية بأنها وُضعت في قالب سارتر؛ بسبب عناصرها الأيديولوجيا الشاذة^(٣٦) ، ووضعها آخر في إطار تراث اللامعقول^(٣٧) . هذه وسائل إلى تحويل جوهر اهتمام المسرحية من الجدل الذي لا يطابق دائماً الاتجاهات السائدة، والذي غالباً ما يُفهم كشيء استفزازي . يبقى مع ذلك عامل واحد ثابت ، وهو في ذاته انعكاس ثابت لأيديولوجية تلك الفترة؛ وهو التوحد الكامن للغرض من الحرب مع الأهداف الغائية للصهيونية . ليس هذا جزءاً من الجدل ، الذي - من ثم - بقي مسألة شكل، وليس مسألة جوهر . إن سبب نجاح مسرحية شاحام ، برغم أيديولوجيتها ، وخاصيتها الداعية إلى المناقشة، كان قناعته المؤكدة بجدوى المشروع القومي . وبقي يزهار Yizhar بالمثل داخل إطار الحدود المقبولة في مسرحية "أيام زيكلاج"، والتي ظهرت لتوسع هذه الحدود إلى أبعد ما يمكن، أو أحياناً أخرى لتعبرها^(٣٨) .

بكل تمرد أبطال يزهار ضد الملل والمطالب والالتزامات واللاجدوى الحقيقية أو المتخيلة والتفاهة ، فهم لم يشكوا أبداً في المبدأ . وهذا خارج مجال المناقشة أو التردد ، وهو شيء يديهى لا يحتاج إلى إثبات ، فهو المشروع الذي يضع أكثر الحدود إعلاءً في مواجهة التمرد^(٣٩) .

يؤكد زيكلاج لاور وجهة النظر هذه، لكن بقدر أقل من التأييد :

يزهار أحد المبدعين الأدبيين المهمين في مجال الأيديولوجيا المهيمنة في إسرائيل، ولكن قصوره كرجل ديني وكخاص يرجع، أولاً وقبل كل شيء، إلى ولاته إلى هذه الأيديولوجيا ، إلى هذه الأيديولوجية المسيطرة . ربما تكون هناك أجزاء كاملة لهذه الأيديولوجيا لا

يحبها ... ولكن فى هذه القصة الرائعة بتمامها (أيام زيكلاج) لا توجد محاولة واحدة للتمرد على المشروع ، إذا استخدمنا مصطلح دافيد كانانر^(٣٠) .

ويقدر ما تعنى الدراما ، "حتى عندما تبدأ المسرحية (الأصلية) فى أن تضيف إلى نوعية المسرحية لتؤكد على رؤيتها وتكشف عيوبها، وحتى لتعنفها وتوبخها، لاتزال لم تحرر نفسها من كونها أحادية الرؤية ، ومن خدمتها لفكرة محددة، ومن كونها حاملة لوجهة نظر العالم"^(٣١) . تُعد مسرحية شاحام نموذجًا لدراما هذا الوقت، على الرغم من أفكارها الشاذة أيديولوجيًا، فهي تقدم عرضها فى إطار جدلى، وحتى تعليمى. ومع ذلك، فإن مصداقيتها قد تقلصت تبعًا لمعتقدات المجتمع وحساسياته . وخلال الدراما فى الفترة الأولى - على عكس تلك الفترة الخاصة بالجيل التالى - فإن مسألة كفاءة القيم المؤسسة للأمة كانت نادرًا ما تُثار؛ فقد كان الإيمان بها كلها كاملاً^(٣٢) .

يرى لوسيان جولدمان Lucien Goldman أن أعمال الفنان الجيد تكشف عن البناء الثقافى للطبقة الاجتماعية الغالبة، أو المستوى الاجتماعى الذى كُتبت فيه. ينطبق هذا على الدراما الإسرائيلية التى تعكس الأشياء الرئيسة التى تشغل الجماعة الغالبة فى مجتمعها . تجاهل تركيز الدراما الأشكنازى فى الخمسينيات بشدة الوجود الذى أطلق عليه اصطلاحياً ، مع الأسف ، "إسرائيل الأخرى" The Other Israel ، أى المهاجرون الشرقيون ومهاجرو شمال أفريقيا، فلم يكونوا مناسبين لمسرحيات الحرب، وحتى فى مسرحيات "الواقعية الاجتماعية"، وتم تصويرهم من قبل كتاب المسرح الأشكناز كأكثر قليلاً من ضحايا البيروقراطية المؤثرة للدولة الجديدة.

ثم ماذا عن اتجاه الدراما بالنسبة إلى المهاجرين الأوروبيين ؟ من الواضح أن هذا كان غامضاً، على الرغم من "إنجازات" المهاجرين "للمشروع الصهيونى" .

فقد كانت الأساطير الشعبية، والعقائد الأكثر وضوحًا في العلاقة بين الإسرائيليين والناجين الأوروبيين من معسكرات الاعتقال النازية، والذين حضروا إلى إسرائيل كلاجئين منذ عام ١٩٤٨ كان حوالى ٢٥ ٪ ممن قاتلوا في حرب التحرير، و ١٥ ٪ من المصابين من الناجين من الهولوكوست^(٣٤). وكان مصابو الحرب متساوين في العدد تقريبًا بين أولئك المولودين في إسرائيل، وأولئك المحاربين القدماء من المهاجرين واللاجئين الذين وصلوا إلى إسرائيل في الأربعينيات، والذين كان ثلثهم في معسكرات الاعتقال^(٣٥). لم يتم، وفقًا لإيمانويل سيفان Emanuel Sivan، وتقويم مشاركة هؤلاء المهاجرين المشاركين في حرب التحرير تقويمًا مناسبًا، ويرجع ذلك في جانب منه إلى روح الشعب في الأدب المبكر، وفي جزء آخر إلى أن المؤرخين الإسرائيليين الأوائل قد تجاهلوهم. إذا كان الأدب قد رآهم على الإطلاق، فإنه رآهم، بصورة بدائية، كلاجئين مرضى، أو كجنود غير أكفاء "لا يعرفون أين يقاتلون، ولا يعرفون الأرض؛ فقد كانوا جالسين في معسكرات الاعتقال في ألمانيا وقبرص... لا يعرفون كيف يُشبهون سلاحًا، أو ينخرطون في الحرب، أو يُحسنون استخدام الأرض. وفي النهاية يصاب كثير جدًا منهم"^(٣٦).

لا يتحدث المهاجرون في مسرحيات موسينزون إلا اللغة اليديشية. فقد نزلوا عن السفن منذ يومين على سبيل المجاز. يشتكى باروخ Baruch من أن أعضاء القاهال (المجنودون الأجانب) قد فُرضوا عليه. وفي رأيه، وكذلك في رأى رجاله، ليس هناك بُعد آخر لنمط المهاجر أحادى الجانب: هؤلاء المجنودون يظلون بالنسبة إليه وجودًا واحدًا مفردًا. وحتى في حالة الموت، فإن الفصل بين ما "يخصنا" وما يخصهم" شئ مسلم به :

يدخل جندي أ : لقد أحضرت بعض الشهادات لمويس جروس
Moishe Gross. لقد كان رجلاً طيبًا. كان معنا في قبرص، كان

فى معسكر الاعتقال فى ألمانيا . نعم ، كان فى هذا البلد ذات مرة ،
فى ميناء حيفا لمدة يوم واحد ، إلى أن أبعدته البريطانىون . إنه
ملقى فوق نقالة الموتى ، هناك . (يُعطى باروخ شهادة الوفاة) ريفكا
Rivke ، دعنا نصعد إليه ، يجب أن يرثيه أحدنا فى جنازته . نعم ،
إنه تعاون مريب .^(٣٧)

إن النظر إلى القادمين الجدد على أنهم بارود غير مدرب للمدافع Untrained
Cannon Fodder (وهى وجهة نظر اعتتها كثير من الإسرائيلىين فى ذلك
الوقت) لجزء من نسيج الدراما الأيديولوجى . ويسبب طبيعة الأدب ككل ، والتى
تعكس المجتمع الذى تُعبر عنه ، فقد تم تهميشهم أو تجاهلهم ، وربما أيضاً كنتيجة
لموقعهم فى الحرب : أو ما يطلق عليه "ملكية خسائر الحرب" Ownership of
military casualties التى قدمت إلى جماعة ادعائها الأكثر درامية فى إسرائيل
الجديدة .^(٣٨) فقد تم تصنيف الآخرين فى رواية يزهار ، فى أواخر عام ١٩٥٨ ،
تصنيفاً دقيقاً ، وعُرفوا بكونهم يهود الشتات ، الدائمى التبعج والجوع ،
والشديدى البخل ، واتهموا بالجبن بصورة غير مباشرة .

جسدت الدراما فى المرحلة الأولى أسطورة أنهم خاضوا الحرب وكسبوها ،
وأنه تم تأسيس المجتمع الجديد بواسطة شباب يتحدثون العبرية . وارتبطت
المسرحيات ، بصفة عامة ، بوجهة نظر جيل الصابرا ، وإذا استخدمنا مصطلح
لاور Laor^(٣٩) ، سمة الأيديولوجيا الإسرائيلية المهيمنة . يقتبس يسرائيل جور
مقولة "مؤثر جداً" ليصف بها حجة المهاجر الفرنسى الذى اعتزم اعتزال
المستعمرة الجماعية ، كنتيجة لإحساسه بالعزلة والغربة ، والتى تغيرت بعد
مناقشة مع جيمى ، وأدت إلى التحاقه بحزب البالماخ بدلاً من ذلك .^(٤٠)

كان للنساء دور ضئيل فى أدب الخمسينيات ، والذى كان فى معظمه أنشودة
شكر للرجولة البطولية . وكان دور النساء فى الرواية والدراما خلال ذلك العقد

ثانويًا ، على الرغم من الدور الوظيفي الذي كان على الناس القيام به في مستوطنة اليشوف وفي الحرب، وخسائرهم المدنية الكبيرة نسبيًا^(٤١) . ووفقًا للأدب، فقد كانت حرب التحرير حربًا ذكورية، حارب فيها رجال شجعان وأقوياء ومسلحون، لكنهم شديداً الحساسية، وراقون أخلاقياً. ليس للنساء مكان في هذا المنتدى المقصور على الرجال، فقد ظهرن بالتحديد كمساعدات للرجال، وكصديقات لهم، وخطيبات وزوجات وأمهات. إن ظهور نوجا Noga ، أخت آفي في مسرحية "سوف يصلون غداً"، كعامله راديو كان محور تساؤل من النقاد، الذين لم يروا لها أي دور مفيد في المسرحية . وبينما هي جزء من الفصيلة ، ظلت قصتها قصة الحب الفاشل النمطية، وموتها مرغوباً فيه، وظلت ميلودرامياً مرتبطة بالحب ولا شيء غير ذلك . لا تفعل نوجا شيئاً في وقت استعمار المعركة، وتهديد الألغام بقتل أخيها وحبيبها وزملائهما ، لكنها تعترف بحبها ليونا، وتدافع عنه أمام آفي، وتبكي على خيانتها حبيبها السابق . ربما كان الغرض من وجودها في المسرحية هو وسيلة إلى إبراز افتقار يونا إلى الحساسية أو خضوعها الأنثوي الذي لا حول له ولا قوة لقوة الذكر، لكن الأكثر ملاءمة للمسرحية هو أن تقدم "الاهتمام بالحب" الذي يعده الكتاب في ذلك الوقت ضرورياً . أشارت "الواقعية الاجتماعية" بعد ذلك بصراحة إلى النساء على أنهن ضحايا أساسيات للحياة المدنية الجديدة في فترة ما بعد الحرب، وإلى أنهن يشعرن بالملل، وأنهن سلبيات، ولسن في المكان المناسب لهن ، أو إلى أنهن كثيرات الشكوى ، ويطالبن بالاعتراض على الحكومة . تمثل هذه العقيدة خلق أسطورة جديدة للمرأة ، من دون تاريخ أصلي سابق لها .

تمثل مسرحيات كل من موسينزون وشاحام أساطير أخرى، تناول الكثير منها كتاب دراميون لاحقون :

كُتِبَ، وسوف تكون دائماً أبرياء وأقلية، لم نرد الحرب قط ، بالطبع ،
ونحن أكثر ضعفاً، ومحاصرون بالطبع، ودائماً ما نظهر مرة أخرى
من وسط اللهب كي نكسب فقط؛ لأننا قد أُجبرنا على ذلك، ولأننا
أُمرنا بذلك ...^(٤٢)

بينما يُسرف لاور Laor - بطريقة مبالغ فيها - في تصوير المعتقدات
الوطنية، فإن تقسيمه لها يدعمه هيمنتها في كتابات العقد الأول، مما يؤدي به
إلى التعليق على "الوظيفة المحددة للأدب".

غالباً ما يتضح قصور الدراما عندما تكون الحرب هي الموضوع المحوري،
فجيل الشباب الإسرائيلي هو وريث التقليد الذي، ربما يرجع هذا إلى تاريخه،
يميل إلى تسجيل المعاناة والموت ، محولاً إياهما إلى عنصرين حتميين للخلاص.
عرض كتاب المسرح في الخمسينيات بعض الصعوبات في مواجهة الحرب ، ربما
يرجع ذلك إلى أن استجابتهم التقليدية للكوارث لم تعد مناسبة كنماذج ، أو ربما
بسبب مشكلات التقنية التي يستخدمونها للإيحاء بالحرب فوق خشبة المسرح ،
فالحرب في مسرحياتهم هي حرب ضباية، ومقدمة بأسلوب رومانسي ويطول،
و - قبل كل شيء - مسهب ، ومعنية بشدة بالمواقف الأيديولوجية في ذلك الوقت.
وبعد ذلك بسنوات قليلة، وعندما كانت الدولة حريصة على الاحتفاظ بمخزون
من مأساة جراح ذلك الجيل وذلك لأول مرة ، عبر يزهار - من خلال الرواية
وليس الدراما - عن الرعب والحزن، ويطولة ذلك الزمان ، لكنه عزز بحثه
بتأكيد على عنصر الخلاص الذي تمنحه الحرب والمشروع القومي .

تقدم مسرحية "مسرحية عادية" An Ordinary Play (١٩٥٦) (٤٣) ليورام
ماتمور Yoram Matmor تحدياً متفرداً لادعاء أن حرب التحرير سمحت

بظهور نوع من الأدب البطولي، الذى تُمثل قيمه انعكاسًا غير ناقد للمؤسسات الصهيونية. أثارت المسرحية نقدًا لاذعًا غير متنسق تمامًا مع خواصها. يرجع هذا بصفة أساسية إلى معارضة ماتمور التى أحاطت الأساطير الأولى ، مشككًا فى الإجماع الأيديولوجى وجدوى الحرب نفسها . فهى تقدم إجابات صريحة ومباشرة عن الأسئلة التى أثارت ، من خلال عمل شاحام ، على سبيل المثال . تصف مسرحية ماتمور جيلًا خاض الطريق الصعبة من إنجاز تاريخى متفرد ومباشرة إلى داخل المجتمع الذى يجنح إلى التطبيع بسرعة . إن العيب الرئيس للمسرحية هو تضحية المحاربين السابقين الشبان من أجل مجتمع يزداد انغماسًا فى المصالح المادية ، مجتمع لا مكان لهم فيه . ووفقًا لما يراه الشاعر آفراهام شلونسكى ، فقد كانت هناك حاجة إلى "تغيير جيل الحرب إلى جيل السلام"^(٤١) . قدمت المسرحية صورة للجيل الأول التائه، أولئك "الذين رفضوا أن يعيشوا وهمًا، ومع ذلك فهم عاجزون عن العيش فى الواقع"^(٤٥) .

تقع أحداث مسرحية "مسرحية عادية" فى مسرح، حيث يقوم المؤلف والمنتج ببيروقات على مسرحية جديدة تدور حول شباب إسرائيليين بعد حرب التحرير . الممثلون الذين يقومون بأدوار المسرحية داخل المسرحية هم أنفسهم شباب إسرائيليين ينتمون إلى الفترة اللاحقة مباشرة لحرب التحرير ، تمامًا كالشخصيات التى يقدمونها على المسرح . يقلد ممثلو ماتمور فى عمل غير متوقع، موفق، وساخر، فريق العمل فى الرواية وشخصياتهم ، تمامًا مثل صور متعددة تعكسها المرأة . كان الممثلون ، فى الحقيقة ، يقومون بأدوارهم هم فى الحياة . استطاع الجمهور فى صالة العرض، وجمهور المسرحية داخل المسرحية التوحد معًا فى جمهور واحد ، خالقًا وحدة أيديولوجية واحدة. يذكر جوزيف ميلو Joseph Millo ، مخرج مسرحية "مسرحية عادية" لمسرح كاميرى

Cameri Theatre ، أن مجادلات شديدة اندلعت بين أعضاء الفريق حول موضوعات متعددة أثارها المسرحية ، تسببت في إلغاء البروفات لفترة . تقرر، وبعد استراحة طويلة، دمج كثير من الأفكار التي أثارها المجادلات في مسرحية "مسرحية عادية". تتضمن المسرحية إذن مصداقية مؤلة أضافت إلى ردود الأفعال النقدية الشديدة . عندما عرض ماتمور مسرحيته لاجتمع مسرح هايبما، علق متحدث باسم المسرح: "إذا كانت هذه هي الحقيقة فمن الأفضل أن نقدم كذبة"^(٤٦) .

وفي عام ١٩٤٨ ابتكر ماتمور شخصية تدعى داني كريش Danny Keresh، داني الخشبي (أو لوح الخشب) ، بطل مسرحية من فصل واحد قدمتها فرقة كارمل. لوح الخشب، الذي يمثل داني ، شخصية محورية في مسرحية "مسرحية عادية" ، وضعت فوق خشبة المسرح في مكان الشخصية الرئيسة التي لا تظهر أبدًا للجمهور. أعاد ماتمور كتابة المسرحية حوالي أربع عشرة مرة، منذ عام ١٩٤٨ حتى عرضها الأخير على مسرح كاميري عام ١٩٥٦ ، وبالغ المعجبون القلائل به في مدحه باستفاضة على أمانته . فقد رفض "الدراما الخاوية لجيل ١٩٤٨" بشخصياتها الخاوية المحملة بأفكار الماضي ذوى الشعر الأشقر (خصلة الشعر ، قصة على الجبهة) ، والعيون الزرقاء ... مزيج من فنيمور كوبر Fenimore Cooper وجارى كوبر Gary Cooper ، يغنون أغاني روسية مترجمة إلى العبرية، أو يرقصون رقصات الدروز في مظهر إسرائيلي^(٤٧) . تجاهل كل النقاد والمعجبين والمقللين من شأنها على حد سواء ، البطل الشعبي الحالي ، أو نقيض البطل anti-hero ، الموجود في أدب الخمسينيات الإنجليزية والأمريكية والأوروبي، ساكن المدن في فترة ما بعد الحرب المنزوع الجذور ، والغاضب ، الدائم الغثيان ، أو الـ : تالوشى (Talush) - التي تعنى : من لا جذور

له. تدن شخصية داني كيريس للامور بالقدر الكبير من وجودها إلى شخصية المدني المستأصل من جذوره لكamy Camus ، وشخصية "الشاب الغاضب" لأوزبورن Osborne . تكررت صورة نقيض البطل هذه أخيراً في الرواية الإسرائيلية في صورة المثقف المدني الذي لا جذور له ، والذي يشابه داني، والذي لا يستطيع أن ينظم حياته، أو يحتفظ بعمل، أو ينهي عمله . لم تكن تُقبل مثل هذه الشخصية ، نقيض البطل ، وكذلك لم تكن متوقعة ، في المضمون الإسرائيلي في فترة ما بعد ١٩٤٨ ، خاصة أن الدراما والرواية في ذلك الوقت كانتا تقومان بدور تعزيز الذات .

أكد نقاد ومؤيدو ماتمور على حد سواء وجهة نظر شخصياته عن إسرائيل، وعن فسادها وانهارها بعد الحرب . تدور بعض الروايات في ذلك الوقت حول الإحساس بعدم الجدوى ؛ يأس الشخصيات عندما تواجه بما يُطلق عليه "الواقع الجديد". ومع ذلك، فقد رفض بعض الكتاب بطريقة مؤثرة هذا الواقع الجديد ، لذلك بقي غير محدد وضبابياً. عزز كثير من الكتاب ، منهم شاحام ، الاستجابات السلبية الجديدة عن طريق الكتابة عن بيروقراطية وشر التمدن والتحضر ، لكن محاولاتهم لشرح عدم رضا شخصياتهم في إطار الحقائق الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الفعلية كانت ضعيفة وغير محددة . فقد قدم الكتاب صورة تحليلية للمرض من دون دراسة الحالة ؛ وحتى العروض كانت مجزأة ، ودائماً ما تعرض الأعراض .

تولد القلق الأدبي بعد الحرب بواسطة عدة عوامل؛ أولاً : خيبة أمل الجيل الجديد المتوقعة في الرؤية الرومانسية . كانت الفترة القصيرة للأدب الرعوى الإسرائيلي انعكاساً واضحاً للمشروع الطليعي ، والصهيونية العمالية وعودها بالخلاص المادي والميتافيزيقي . ومع ذلك ، طغى مزيج من الروح اليهودية

المدنية، والصراعات التي لم يتم حلها بعد ١٩٤٨ في المجتمع الإسرائيلي على هذا الإيمان بالأرض، والاعتقاد الرومانسي باليوتوبيا . ثانيًا: كانت هناك حركة تبنى للتيارات الأدبية الأوروبية المعاصرة أكبر بكثير مما أدركه غالبية النقاد الإسرائيليين . ثالثًا : كان تطبيع ما بعد الحرب محيرًا ؛ فمؤلف المسرحية الداخلية لماثمور ، المسرحية داخل المسرحية ، يقرأ من مذكراته هو الشخصية :

خرجوا من مسارح التاريخ بخطوات بطيئة ، منهوكين ومتسخين
بالدماء والتراب ، جوعى للسلام، ورائحتهم عفنة، محترقين
ومصابين بجروح في أجسادهم وأرواحهم . آهات زميلهم المجروح
ما زالت ترن في آذانهم، وما زال الخوف الشديد يصهر عظامهم^(٤٨) .

يُعلن الكاتب أنه تم جلبهم من ميدان المعركة إلى عالم أصبح غريبًا بالنسبة إليهم . أولئك الذين كانوا "فوق مسرح التاريخ" ، مشتركون في صنع التاريخ، يجدون الوجه الثاني خاويًا وبلا هدف، مع القليل المهم الذي يفعلونه . ووفقًا لما يراه إهود بن عازر :

إن حرب التحرير، ومقابلة القتل والعنف بالقتل والعنف من كلا
الجانبيين، واختفاء عالم الطفولة الإسرائيلي، والقدرة على
"التصالح" مع إسرائيل الجديدة ومع الحياة اليومية الجديدة ...
و"انحلال القيم" ، نتج منه صدمة لروح هذا الجيل . كان هناك
إحساس بالغربة لدى الطفل الإسرائيلي الذي يواجه المشهد الذي
تغير تمامًا مع الفزو، ورحيل العرب، وتيارات الهجرة الكثيفة،
وحركة البناء السريعة التي لم يكن بها أية لمحة للرومانسية ... فقد
كان هناك ارتباك في فهم المشهد، وارتباك في فهم القيم^(٤٩) .

كان الشباب الذين ارتبطت فترة نضجهم بالبطولة والموت فقط، والذين كان عليهم أن يكبروا فجأة بعد أن قضوا مرحلة الشباب في المعركة ، مرتبكين على أثر الحاجة الملحة للاستقرار في المجتمع، الذي بدأت معايير تصبغ غربية، وتصبح معايير الطبقة المتوسطة هي الغالبة . تصف إحدى شخصيات ماثور الاضطراب الذي سببه هذا :

يتزهار : كنت في المستعمرة لسنوات قليلة لكى رحلت؛ لم تناسبنى.
حاولت أن أدرس لكى لم أكن مهتمًا بالدراسة . فقط لم أستطع أن
أركز . أخيرًا كنت أتجول بلا هدى من دون أن أفعل شيئًا . أنت
فاهم ... قبل الحرب ، في الأرض ، لم يكن مهمًا العمل الذي أقوم
به . فقد كان مرضيًا ، ربما لأنه كانت لدى مسئولية، أريد عملاً
مثل ذلك ...^(٥٠)

العامل الرابع يكمن في التعارض بين المبادئ الأيديولوجيا الصهيونية، التي تقول بأن إسرائيل سوف تُقام بالتراضي ، وتأسيسها من خلال إراقة الدماء والانتزاع ، الذي تولد منه رعب دفين، كما أحدثه التحول السريع من مرحلة الرواد إلى مرحلة الدولة السياسية^(٥١) . الأكثر أهمية هو المعدل الفعلي للخسائر في حرب التحرير، والقضاء على طبقة الصفوة الواعدة، وهو ما يختلف عما حدث في الحرب العالمية الأولى ، مع الوعي المتزايد ببشاعة الهولوكوست ، أدى هذا كله إلى فترة من الاكتئاب القومى والشعور بالذنب . لم يتحسن كثيرًا هذا الإحساس بعدم القيمة، والتقدير الضئيل للذات بعد حملة سيناء عام ١٩٥٦ . إن هذا هو الذى يمثله أبطال ماثور، إنه اكتئاب غير مقبول عجلت الأحداث بحدوثه، وليس "فساد" الدولة . أُشير إلى شذوذ المجتمع المخيف بعد الحرب ،

فى مسرحية "مسرحية عادية"، من خلال المدرس الذى قابل والده داني مصادفةً، فسألها هل ما زال داني على قيد الحياة.

ليس صحيحاً أن ماتمور بدأ بمبادرة قائمة على أساس أسطورة تتحطم عن عمد؛ لكنه تحدى أسطورة بطل الصابرا بدهاء، وهى ضربة قاسية لمجتمع وُصفت روحه القومية فى نموذج واحد. هذه النقطة لم تُفقد عند ماتمور: المخرج: ما أفنقه، بعيداً عن قصة أكثر درامية، هو أن فى هذا العمل كله لا توجد شخصية واحدة إيجابية. أن تضع مسرحية أصلية ليس بها حتى شخصية واحدة إيجابية لشئ غير مقبول^(٥٢).

قدم ماتمور، كاتب اليوميات وفقاً لحاجته إلى التغفل فى ضمير مجتمعه، قليلاً من التنازلات إلى المتطلبات الأيديولوجيا السائدة. إن أكثر ضرباته التى تدل على استقلاليته ورفضه للامتثال لما هو سائد تكمن فى شخصية داني كيريس ودائرة رفاقه من المحاربين السابقين. إن أبطال ماتمور من حزب البالمخ لهم أنماط سلبية، ورؤى من مكون آفى - يونا - جيمى، الذين أملت الجماعة عليهم التزامهم الأخلاقى. ولكى يدعم وجهة نظره الساخرة، جعل ماتمور داني كيريس يتطابق مع صورة نموذج الصابرا إلى حد أنه أثبت أنه بطل لفترة ما بعد الحرب، وقائد فصيلة متميز، لكنه أيضاً شاب ذو عيوب كثيرة؛ فهو كسلان وسكير، وتنقصه القيم المرتبطة بنموذج البطل من قبل جيلين أدبيين^(٥٣). يرمز وجود لوح الخشب فوق خشبة المسرح، بالطبع، إلى حالة الغياب: فهو سلبى ويدون حياة، ولا يرتبط بالبيئة المحيطة به، فهو صورة لعدم الوجود. قُتل الممثل الذى يقوم بدور داني فى سيرته الذاتية فى المسرحية الداخلية هو أيضاً فى النهاية، وبذلك يكون كل من داني وبديله يستحق فقط الموت.

كانت التضمينات الثقافية للمسرحية أسامية : فكتاب حزب البالمخ - يمثلون الطبقة المثقفة المهيمنة - قد قدموا حرب التحرير بأسلوب رقيق فى إطار رومانسى إلى مجتمع لم تكن لديه الرغبة أو القوة لفضحها بحيادية . أولئك المسئولون عن هذا الإطار تحكموا أيضاً فى النظم الثقافية فى الخمسينيات، حاول ماتمور إصلاح التوازن الأيديولوجى، وتقديم القصة المختلفة التى رفضها نقاد التيار السائد وجمهوره على نطاق واسع ، وذلك مع أن أكاديمى الفترة التالية، ومنهم جدمون أفرات، وحاييم شوحام Hayyim Shoham قد أولوها اهتماماً بالغاً . وبالقدر نفسه من الأهمية ، هناك غنى "فى المادة والتقارير والحكايات النقدية والتحليلية المعاصرة فيما يتعلق بمسرحيتى" سوف يصلون غداً ، وفى بيداء النقب ، لكن مادة أخرى مكملة عن اسكتشات ماتمور عن السيرة الذاتية .

لم تُقرَّم مسرحية "مسرحية عادية" برمتها وفقاً للإطار الدرامى على نحو مميز بالنسبة إلى وقتها، ولكن فى إطار مضمونها التاريخى والأيديولوجى . وبالنسبة إلى النقاد ، فقد تساوى كل من ينظر إليها نظرة سلبية أو نظرة إيجابية. أما هجوم ماتمور على المعتقدات القومية فقد كان عملاً سامياً، وقد استجابوا له كممثلين لأمة حديثة التكوين، قلقة، وفى حالة دفاع عن النفس . أشار موشى شامير ، وهو كاتب مسرحى وقاص معروف ، فى مقاله إلى عدة أمور: إن فرضية المسرحية تدعى أن جيل البالمخ عانى تدهور وعدم استقامة روحيين بعد الحرب ... هل الأمر بهذا السوء اليوم ؟ ألا يوجد إبداع ورواد وتضحية بالذات وقيم حقيقية اليوم؟^(٥٤) .

يُقرَّغ معارِبو الجيوش الأخرى القدماء هراهم فى مقاهى اليسار
الجديد، أو فى قرية جرينتش ، لكن ليس فى جيشنا؛ فخيبة أملهم،

إذا كانت هناك خيبة أمل، ليست عدمية، وليست لا مبالية ... لكنها
مؤلة ، تطالب وتجاهد من أجل التجديد.. نحن نعرف اليوم لماذا
حاربنا بالأمس . كل فرد منا، من دون استثناء ، مستعد لخوض
الحرب نفسها، وبالسلاح نفسه غدًا^(٥٥) .

ثار غضب سياسى حول مسرحية ماتمور ؛ وقد منعتها الرقابة لأنه أخفق فى
تبرير هجومه على معاملة إسرائيل للعرب، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لأنه
سمح بأن تقتل شخصية القائد ، رافى Rafi ، على يد المتسللين العرب، وبذلك
يستفحل مناخ الخوف فى البلاد . قُوبلت كلمات مدح متواضعة للمسرحية ، مثل
كلمات ذلك الناقد الدرامى المؤثر والمرهوب الجانب حاييم جامزو Hayyim
Gamzu ، بوابل من السخط . اختلطت الحياة والفن بشدة فى إسرائيل حتى
إن حديثاً قومياً مهماً مثل الحرب يمكن أن يُكيف ليصبح هجوماً أو لوماً على
فنان مرتد، وتبدو حملة سيناء ١٩٥٦ على أنها إنقاذ مؤقت للجيل الضائع، الذى
أصبح مرة أخرى قادراً على إثبات جدارته، علق شامير على مسرحية "مسرحية
عادية" :

وبذلك ، ومن دون سؤال كاميرى Cameri أو أى فرد منا ،
اندلعت فجأة حرب سيناء فى منتصف يوم خريفى جميل، وفجأة
امتلات الصحف مرة أخرى بأخبار "شبابنا الرائع"، وفجأة أدركت
أن ممثلى مسرحية "مسرحية عادية" لا يشعرون بالارتياح . ولادة
عشرة أيام أو أسبوعين لم تعد المسرحية صادقة ، لم يعد فى
الإمكان تبرير التذمر من فساد الجيل^(٥٦) .

ومع تهكمه ، فريما يكون هناك إعجاب غير واع فى كلمات شامير بأن التذمر
له ما يبرره .

وبالإضافة إلى تعليقه الاجتماعى اللاذع ، يهاجم ماتمور ما يُطلق عليه واقعية اليوم، ويلخص إخفاق جيله من كتاب الدراما فى مواجهة الواقع، وفى تقديم أكثر من مظهر مثالى براق وخادع لأحداث السنوات الأولى للدولة . حددت مسرحية "مسرحية عادية" ، من طريق هجومها على المعتقدات والمؤسسات الدينية، لغة المسرحيات الأخرى فى الخمسينيات ، خاصة "فى صحراء النقب"، و"سار فى الحقول" لشامير . حققت هاتان المسرحيتان نجاحاً من خلال تقوية صورة الذات لدى الشعب، كما عملت على تشجيع تعزيز الإجماع على الصهيونية.^(٥٧) يتذمر كاتب ماتمور من عدم قدرته على كتابة دراما:

لقد توصلت إلى نتيجة، هي أنه من المستحيل على أى شخص أن يكتب مسرحية حقيقية ؛ فليس هناك علاقة أبداً بين ما يحدث على خشبة المسرح والواقع الذى يحدث خارج أسوار المسرح، ذلك لأن الواقع ليس كامل الاستدارة، لا يُقلص فى ساعتين ونصف، ولا تغلله استراحتان. فمسرحك بعيد جداً عن كونه مرآة تعكس الحياة^(٥٨) .

يقدم جامزو تأكيداً مثيراً للدهشة لاتجاه الواقعية لدى ماتمور، من طريق وضع المسرحية فى إطار مكتبة الوثائق للسنوات الثمانى للدولة بين تأسيسها وحملة سيناء، كوثيقة اختزال تتعلق بحالة الجيل الذى حارب لإقامة الدولة لكنه لم يجد مكاناً فيها^(٥٩) .

بينما كان ماتمور معيناً بصفة أساسية بالآثار المدمرة للحرب ، لم ينفر من الحرب نفسها . كان أكثر خروج له عن المعتاد يكمن فى تقديمه الحرب بأسلوب مزج فيه اللامعقول بما يكاد يكون الواقعية الوثائقية، فهو يختلف كثيراً عن

شاحام وغيره فى هذا الصدد؛ ففى مواضع كثيرة من وصفه المعركة ، تصبح كتاباته قوية ومؤثرة إلى أبعد حد، وموحية بتجربة غير صحيحة عن الحرب للجمهور، ورافضة للإنكار أو التعظيم المعتاد للمعاناة، فهو يسخر من تبجيل الحرب :

مدير المسرح : يجب أن يشير المرء بفخر إلى الإنجازات الإيجابية، إلى المشاهد المرضية عن الإنجازات الإيجابية، وإلى الصور المرضية، وإلى تطوع الشباب، وإلى المعارك الدامية، وإلى الرعب، وإلى معاناة الرفاق، وفى النهاية، إلى النصر .

المؤلف : نعم ولا ، عندما ينظر المرء من زاوية ضيقة فإن الأفكار تتغير أيضاً . تتحول روح المعارك وروح التطوع إلى زحف فى حقل من الأشواك، وإلى نصب كمين، وإلى قذف بالقنابل اليدوية، وإلى مدفع رشاش توقفت حركته، وإلى الجرى تحت طلقات النيران لكى يُضمد جرحك؛ والرعب من الألفام الحية والذباب وعادية الموت. من هذا المنظور يرى الجنود الحرب؛ يرتبط بها المجد والعظمة والفخر (أو) الزهو عندما يأتى السلام^(٦٠) .

هذه الفقرة أكثر قرئاً من روح شعر الحرب العالمية الأولى من معظم الكتابات الإسرائيلية الأخرى عن حرب التحرير .

مع هذا كله، لا يزال يوجد كثير من المذاهب والأساطير المقبولة فى ذلك الوقت فى مسرحية ماتمور. كان مزيج التوثيق والأسطورة منتشرًا فى الدراما الإسرائيلية المبكرة، والتى خلقت الحقيقة الجديدة، وثيقة الاختزال الجديدة التى لم يطرحها ماتمور فى مجموعها. فعلى سبيل المثال، لا يوجد بين

الشخصيات الدرامية شخصية مهاجرة واحدة قادرة على وضع وجهة نظره، أو وجهة نظرها، مقابل وجهة نظر أخرى، أو نظام آخر داخل المجتمع الإسرائيلي. يمثل داني وأصدقائه ما هو شائع في المجتمع الأدبي، أي الإسرائيليين الأشكناز الذين يتحدثون العبرية ، والذين يمدون الجيش بالطبقة القائدة في أثناء الحرب.

لم يرسم ماتمور صورة للنساء بالتأكيد، فوالدة داني نموذج بكاء خانع ، دائمة التذمر من ابنها، متذرة بصحتها المعتلة لتفريه باتباع السلوك الأفضل، فهي نمط تقليدي للأم اليبديشية. أما النساء الشابات في مسرحية ماتمور فهن لا يزدن على كونهن شريكات في الجنس من دون أن يكون لهن دور مؤثر : زيورا Zipporah ، وهي إحداهن ، تقرر على زوجها حياة الطبقة الوسطى المملة ، بسبب عجزها عن فهم حنينه إلى ماضيه في زمن الحرب الذي كان نشيطاً فيه.^(١١) إن صورة الحياة البرجوازية ، التي توجد في وسطها الزوجة التي تبعث على الضجر، لشئ شائع في الأدب الإسرائيلي المبكر :

شيكو Chicho (أحد الجنود السابقين) : تريد زيورا أن تتزوج،
وأن تعيش في شقة من حجرتين، وتريد طفلاً ، وتريد أن تشتري
مُبردًا .. تريد أن تبدد حياتها. كل يوم في طريقى إلى المكتب، ومع
زيادة الراتب، ساموت قليلاً ، لكن من أجل ماذا؟ هل كي أعيش
حياة مريحة ؟ ليس هذا ما أريده^(١٢) .

تولد من هذا الاتجاه أسطوره الخاصة به ، لأن النساء -في الحقيقة -
متورطات عاطفياً في الحرب، وفي مشروع ما بعد الحرب كالرجال تماماً .

وضعت مسرحية "مسرحية عادية" أسلوباً ما، قُدر له أن يكون، في الستينيات
وما بعدها ، اختباراً قاسياً للصهيونية وتطبيقاتها في المجتمع الإسرائيلي . تشير

مزاجية ماتمور غير العادية إلى أنه حتى في الخمسينيات لم يكن المشروع ، الذي تمثل في وجود صورة كبيرة لتيودور هرتزل فوق خشبة المسرح خلال مدة عرض المسرحية، لم يكن هذا المشروع محصناً من شكوك المجتمع، التي لم تكن في محلها.

إن الإقرار بهذه الشكوك هو أحد أسباب عدم شعبية المسرحية، وليس صعباً أن نجد أسباباً أخرى . فلم يدخر ماتمور شيئاً في تحليله الهجومي لمجتمعه . حتى إن الآباء المكلومين قد سخر منهم في مسرحيته، من خلال تنفيه حزنهم، ومن خلال الإساءة إلى ذكرى الرجال المحاربين . ومع ذلك، فقد كرر يزهار ، الذي كان كتابه معروضاً في الأسواق في وقت عرض مسرحية ماتمور على المسرح نفسه، بعضاً من اهتمامات ماتمور .

مع هذا كله ، فإنه يمكن وضع ماتمور تحت تصنيف إسحاق لاور لأولئك الذين أعربوا عن ثمردهم في إطار معايير الأيديولوجيا السائدة . يذهب ماتمور بعيداً خلف حدود المعترف به أيديولوجياً أكثر من غيره ، ولكن ليس بالقدر الكافي الذي يتوافق مع تميز الدراسة التعديلية المختلفة حقاً من أجل مسرحه . ومع ذلك، فقد حُط من قدر ماتمور، ثم تم تجاهله من أجل إلحاق الألم به . لقد مات وحيداً في البرتغال سنة ١٩٧٥ بعد أن كتب مسرحية ثانية، ورواية باللغة الإنجليزية لم تتم ترجمتهما إلى العبرية، ولم تُنشرا في إسرائيل.

لم تعكس الدراما، ولم تسخر من المجتمع، أو تعارضه بشدة في الخمسينيات -عكس العقود اللاحقة - فقد تبعت جدولها الخيالي في عملية توفيق بين أنصاف الحقائق والأساطير وبعض الحقائق التاريخية والأفكار القائمة على الأيديولوجيا والشخصيات المأخوذة مما يحدث في الحياة اليومية الإسرائيلية،

وكان ينقصها قوة النقد . مع الأنواع الأخرى فى ذلك الوقت، قامت الدراما بتهميش الموضوعات التى تزعج المجتمع . كان هناك، على سبيل المثال ، عدد قليل من العرب فى المسرح الإسرائيلى، وأولئك الذين ظهروا على المسرح كانوا أنماطاً تعكس عدم قدرة المجتمع الإسرائيلى على التعامل معهم اجتماعياً أو سياسياً . ولم تكن هناك أية معالجات مسرحية جادة لموضوعات دينية ، مع أن التقاليد اليهودية الشرقية قد ظهرت على السطح كموضوع غالب فى مسرحيات أبوية عن المجتمعات الشرقية.^(٦٣) وكان هناك تقدير ضئيل لتجارب الحرب ، ولتأثيرات ما بعد صدمة الحرب والهولوكوست والمشكلات الفعلية للاجئين الأوروبيين . كانت هذه الاعتبارات قد تحولت فى العقود اللاحقة من هوامش الدراما فأصبحت فى محورها . فقد اجتنبت دراما الخمسينيات تماماً المواجهات السياسية، ولم تجد المجادلات الاجتماعية فى الخمسينيات ، وأحداث العقد التالى، مثل الفضيحة المعروفة بقضية لافون Lavon Affair عام ١٩٦٠ ، أو انهيار حزب العمل وبن جوريون ، مكاناً لها فى دراما تلك المرحلة .

كان كتاب المسرح ، فى الحقيقة ، يفرضون رقابة على أنفسهم، فيخففون من حدة الموضوعات حتى تحتفظ الدراما بمجرد إشارة، أو خط عريض، أو ملخص خفيف لاهتمامات اليوم . يفعلون هذا لأسباب مقنعة ، أحدها الخوف من رفض الجهات الحكومية، وسبب آخر، هو عدم رغبتهم فى تحدى الأيديولوجيا القومية . وعندما يعرضون للأحوال الاجتماعية المعاصرة ، فإنهم نادراً ما يقدمونها فى إطار مضمون اجتماعى حقيقى، أو يعرضون للحس الخفى للحركات الاجتماعية والاقتصادية لهذه الفترة . بدا كتاب المسرح وكأنهم يناقشون تضمينات تطور الثقافة المدنية الجديدة ، فيتحدثون عن المادية والتحضر وفقدان الاتجاه^(٦٤) ، لكننا لسنا متأكدين أن مسرحياتهم ، برغم هذه "الواقعية المادية" ، قد ساعدت

على توسيع أو توضيح معرفة الجمهور بالموقف الاجتماعى السياسى الأوسع فى ذلك الوقت . وأكثر أهمية من ذلك ، فقد قدم كتاب المسرح إشارات قليلة لحالة الجمهور .

إذا كانت الدراما فى إسرائيل مجرد فصل فى مذكرات كافكا ، فإنها كانت تسجيلاً مختاراً . فقد رأت الجماهير نفسها مجسدة على خشبة المسرح فى ضوء إيجابى مدعم ذاتياً ، كجماعة ذات ضمير أخلاقى راقٍ ، فى حالة فزع من الأحداث التى تجرى فى البلاد، لكنها ليست مدفوعة إلى اختبار هذه الأحداث بعمق شديد . قامت الدراما - بهذه الطريقة، بالتأكيد - بالدور المقدر لها فى التعزيز الأيديولوجى : فقد عززت الوعى السائد بالصهيونية ، ناشرة دعاية إيجابية لبناء الأمة، ومتخذة موقفاً دفاعياً عن النماذج والأنماط الإيجابية، ومجتنبية الموضوعات التى من شأنها إضعاف الروح المعنوية القومية.

الفصل الثانى

الصهيونية فى المسرح : سنوات الاحتجاج

الصهيونية فى المسرح : سنوات الاحتجاج

أمد أدب العقد الأول من تأسيس الدولة كُتاب الفترة اللاحقة بوسائل التمرد الثقافى، من طريق تقديم نماذج من الأيديولوجيا تجب تعريتها. ومنذ عام ١٩٦٧، وبينما تغيرت طبيعة الحس الجمعى، وأصبح الفكر السياسى أكثر جلبًا للخلاف والشقاق، تغير جوهر الدراما أيضًا، فتحوّلت من المساندة التامة تقريبًا للصهيونية إلى النقد، ومن النماذج الأسطورية إلى الأبطال المتهالين. وكانت حرب التحرير قد أمدت الأمة بإحساس بالإنجاز العظيم، قريب من إحساس داود وهو ينتصر على العملاق جولياث، وهو سيادة الأقلية على الأغلبية. ولكن حرب الأيام الستة كانت مختلفة؛ فبعد مبادرة الانتصار أثرت أزمة أخلاقية لدى الأقلية المؤثرة من السكان، الذين أدركوا مسئوليتهم تجاه الفلسطينيين الواقعين تحت سيطرة الدولة. فقد أدت صورة الذات لدى الإسرائيلى، والتي تغيرت من البطل - الضحية إلى الفازى والمحتل، ثم إلى أزمة أيديولوجية، إلى إضعاف الإجماع على الأيديولوجيا الصهيونية، مما أدى إلى تفكك الأمة. فالصهيونية نفسها أصبحت هدفًا للجدل الذى عارض الحلم القديم الخاص بالإحياء القومى فى أرض الميعاد، والسياسة الحقّة المعاصرة، فاعتبرت الآمال المجسدة فى الصهيونية الحديثة من قبل مجموعات بعينها، غير مناسبة للدولة الوطنية فى القرن العشرين برخائها المتزايد وجيشها القوى. ما يهم الآن هو الصراع بين الأيديولوجيا الصهيونية وتوسعها من خلال الغزو. وخضعت قضايا، مثل القوة والعسكرية وازدياد التطرف الدينى، للمناقشة فى إطار إشكالية الصهيونية.

استمرت الدراما فى كونها أداة استشعار حساس لأى قلق سياسى، ففى تدقيقهم السياسى والاجتماعى القوى، كان على كتاب المسرح أن "يأخذوا أجزاء

من مجتمعهم" لتحليلها .^(١) فى التاريخ الثقافى الإسرائيلى ، تشتمل الصهيونية على مثل هذه الأجزاء والتحليل ، وإعادة تقييم الأسطورة القومية، التى كانت الشغل الشاغل الخفى للدراما السياسية الجادة فى إسرائيل على مدار ثلاثة عقود.

ساد الاهتمام بالواقع السياسى والاجتماعى ليس فقط فى الدراما، ولكن فى الرواية من الستينيات إلى الثمانينيات . ويرجع إلى سيادة التى أعطيت للكتابة السياسية فى ذلك الوقت ، أن أصبح من السهل أن نعتقد أنه لم يُقدم أى نوع آخر من الكتابة. فقد كان معظم هذه الكتابات نتاجاً للحياة الإسرائيلية. وأثيرت ثورة المتحدثين الرسميين لجناح اليسار على لهجة شعر الاحتجاج ، على سبيل المثال، الذى عُرض فى إسرائيل بعد الحرب فى لبنان عام ١٩٨٢ إلى درجة كبيرة، بسبب إيمانهم أن الوسيلة القومية قد تم استخدامها من أجل المصالح السياسية لقلة معبرة عن ذاتها فقط. فقد أثار سخطهم حقيقة أن معظم الحاصلين على الجوائز الإسرائيلية فى الرواية والدراما كانوا ، كلهم تقريباً من دون استثناء، ممثلين للطبقة المثقفة للجناح اليسارى فى المجتمع الإسرائيلى . وكان المحافظون الغاضبون مقتنعين بأن "الجانب الآخر" لم يُعبر عن ذاته .

لأن فى العالم الصغير للمسرح السياسى قد أخذت الأمكة كلها، وكل المخرجين الموهوبين ملتزمون، ومعظم الممثلين محدد أيضاً.. لذلك فالموهبة لن تساعد، ولن يساعد المال أيضاً، فليس هناك مسرح لأفكار اليمين. وفي الحقيقة، ليس هناك مسرح لأفكار الوسط، فقط اليسار المتطرف هو الذى يحكم ، وهو فقط الذى يملك مسرحاً وإعانة مالية من الحكومة^(٢) .

عبر رابى حايم دروكمان Rabbi Haim Drukman ، وهو عضو يمينى فى الكنيست (البرلمان الإسرائيلى) عن غضبه بعد فوز هانوخ ليڤين Hanokh Levin ، الولد المزعج للمسرح الإسرائيلى، والذى يريك الجميع بالقضايا التى يُثيرها ، بجائزة ليئه بورات Leah Porat Prize عام ٨٣ ، بقوله :

لقد تم اختيار هانوخ ليڤين ، مؤلف مسرحيتى "الوطنى" و"عاهرة بابل العظيمة" ، من قبل مؤسسة الثقافة والفنون للحصول على أهم وجائزة من جوائز الفنون فى إسرائيل وأرفعها ... تُشجع دولة إسرائيل ضرب القيم الأساسية لليهودية ، والأمة والدولة ^(٣) .

بسخرية لاذعة، يسخر اليمين من المؤسسات الأدبية التى ، كما تدعى ، تكون من أناس 'يعتذرون عن وجودهم' ، ومن "أعداء السامية" ، المنشغلين ليس بأربعين عاماً من الاستقلال العبرى، ولكن بأربعين عاماً من القهر الفلسطينى ^(٤) .

كان كثير من الدراما الأيديولوجيا لهذه الفترة راديكالياً بالتأكيد، بمعنى أنه يضرب على أكثر أسلحة السيطرة الاجتماعية قوة، وهى الصهيونية والأيديولوجيا القومية . أخذت المسرحيات السياسية هذا كنقطة انطلاق للاحتجاج باسم القوانين الإسرائيلية الليبرالية . وكان يُنظر إليها على نطاق واسع كلسان حال الحكومة، وذلك بسبب بروزها الداخلى، وقابليتها للترجمة للقراء والجمهير الأجنبية، وميلها اليسارى إلى كُتاب المسرح وكتاب الرواية. لم يكن الأعضاء المحافظون للجماعات السياسية لجناح اليمين قد وجدوا صوتاً أدبياً مقنعاً بعد . يتساءل عاموس عوز ، فى حديثه إلى أفراد من جماعة جوش إيمونيم المتدينين Gush Emunim :

لماذا ينتمى معظم الناس المبدعين فى هذا البلد ، لتساعدنا السماء،
إلى اليسار؟ هل هى مؤامرة؟ هل اشتهرت نعتشق الأدب العبرى
المكتوب والمقدم على خشبة المسرح وكميته الضخمة؟ كيف تفسر أن
الإبداع الفنى والأيدىولوجى والفلسفى فى إسرائيل هذه الأيام قد
أخذ له مكاناً - ليس كله، لكن معظمه، وربما أفضله - فى معسكر
مهزوم ومُصاب ومتهاوٍ؟ لا، لا تحاول أن تقول إن هذا هو السائد
فى أنحاء العالم كلها، فهناك مبدعون ومفكرون رائعون فى كل مكان
انتقلوا جميعاً من اليسار ... لماذا عالمك صغراء جرداء للإبداع؟^(٥)

ربما تكون الإجابة هى أن حكومة المحافظين ليست فى حاجة إلى ما هو أدب
احتجاج من حيث تأثيره . أيضاً ، إن القادة المحافظين الذين يميلون إلى معارضة
المذهب العقلى يسعون غالباً إلى التعبير عن أنفسهم من خلال الفن الإبداعى،
وهناك بالتأكيد أدب إبداعى قليل فى إسرائيل يعكس روح اليمين.^(٦) فى
الحقيقة ، لا يوجد مسرح سياسى لليمين فى أى مكان، اشتمل مقال هاورد
برنتون Howard Brenton بعنوان "الأرض الخضراء" Greenland فى التايمز
اللندنية، عن المسرح الملكى فى لندن، على التعليق التالى :

إن المسرح السياسى فى مازق ؛ فلم يحصل حقيقة على لغة يتعامل
بها مع عصر تاتشر Thatcher . ليس لدينا ، بالطبع ، مسرح
سياسى لجناح اليمين، وسأتجراً على تصور ما سوف يكون عليه إذا
وُجد. على أية حال ، فاليمين لا يحتاج إليه، فى هذه اللحظة، حيث
يقع الحدث ، فى حين أن اليسار منشغل بتضميد جراحه^(٧) .

وتأتى فى إسرائيل "الجراح" (وفقاً لما يراه اليسار) من الفلسفة التأسيسية
الصهيونية، والتى أصبحت بالنسبة إليهم المذهب المحافظ الجديد .

لقد هوجمت هذه المشكلة في إسرائيل بكثير من العبارات الطنانة ،
في كل من داخل البرلمان الإسرائيلي وخارجه، وفي عام ١٩٨٤ ،
وفي رده على الادعاءات الفاضية لخصم من جناح اليمين، أعلن
يوسى ساريد ، وهو عضو في البرلمان :

إن الفرق بيننا بسيط جدًا ، ولذلك تكون رموزك ، هي أيضًا
رموزنا. أنا وأنت لا ننتمي - لا أدري لماذا - إلى الأمة نفسها ، ولا
إلى الثقافة نفسها، ولا إلى التقليد نفسه، ولا إلى القيم نفسها،
ولا إلى المعايير نفسها^(٣) .

تأكدت هذه الفكرة ، ربما، دون عمد، من قبل فرقة مسرحية تأسست في
الضفة الغربية . قدم أفرادها أحد ردود الأفعال القليلة التي قدمت عن اليمين
من خلال الدراما الإبداعية . فقد أبدعت خمس عشرة سيدة متدينة من يهود
الضفة الغربية ، تحت قيادة زيپورا لوريا Zippora Luria ، مسرحية "تسيج"
Weave عام ١٩٩٤ ، قدمتها إلى جمهور كله من النساء . تكونت المسرحية من
منولوجات وشعر وحركة . اشتقت حكاياتها من حياتهن الخاصة ، ومن الحياة
المنزلية إلى السياسية (على سبيل المثال، تضمنت وصف صدامات مع جنود
إسرائيليين في أثناء المظاهرات) . واستهدف خطابهن الجمهور مباشرة ، في
محاولة التجريب الأولى التي قام بها مسرح المجتمع، والتي تم إبداعها خارج
الخط الأخضر لتعطى انطباعًا عن الحياة في المستوطنات المسيية إلى درجة
كبيرة في الضفة الغربية . وسرعان ما أزيلت الأقنعة التي بدأها العرض ، وهو
فعل رمزي لانسحاب الحاجز بين إسرائيل المعيارية والآخر . إن هدف هذه
الفرقة هو معارضة تعصب الجماهير الإسرائيلية في مواجهة المستوطنين في
الضفة الغربية، والفهم السلبي لتلك الكتابات من خارج ثقافة الاستيطان الديني
في الأراضي . يعلق دان أوريان Dan Urian بأن غالبية المشاهد:

قد تفذت على العنصر المثير للشفقة: أسطورة الأرض الرائدة التي عادت بالنص إلى الفترة الأولى للاستيطان ، المسرحية الصهيونية وإطار الثلاثينيات والأربعينيات ، شفقة يدعمها استخدام الإطناب في اللغة العبرية - تنفرد بها هذه الفرقة، مضافاً إليها تعبيرات دينية ^(٨) .

اتسع هذا العنصر المثير للشفقة ليصبح قصصاً عن تجربتهن الجمعية وعلاقتهم بالدولة . أكدت الفكرة الشائعة - القابلة للانتشار على نطاق واسع - عن مسرح خاص بالمرأة فقط، مرتبط بالفضول إلى التعرف على حياتهن والقوة العاطفية لعروضهن، أكدت النجاح للفرقة، مع أنها بطبيعتها غير قادرة على اختراق المسرح الراسخ .

إن الجدل السياسي في الأدب الإسرائيلي ليس ببساطة مسألة احتجاج ضد الحكومة غير الشعبية ، حيث إنه يقيس تاريخ دولة إسرائيل بأسره . ولا يمكن مقارنته ، على سبيل المثال ، بالزيادة السريعة للاحتجاج الفن من اليسار في المملكة المتحدة في أثناء فترة حكم تاتشر . لقد كان الاحتجاج في إسرائيل ملمحاً مميزاً للأدب في أثناء فترة حكم حزب العمل بالقدر نفسه الذي كان عليه في أثناء حكم الليكود . إن جماعة التيار السائد من الكتاب الإسرائيليين قد أظهرت اتجاهات راديكالية، حتى عندما تمت مساندتها اسمياً وتوحيدها بصورة تقليدية مع الحكومة . ويُعد هذا ، لذلك ، خاصية مضافة إلى الأدب السياسي الإسرائيلي ، خاصية تُعرف بشكل أكثر تحديداً راديكاليته، وتضعها في خطة أيديولوجية فوق تلك الخطة الخاصة بالاحتجاج البسيط . فقد اتخذت شكل الجدل الأخلاقي المشتق من التطورات المتعددة المرتبطة بالصهيونية . وبداية من عام ١٩٤٨ ، أثار يزهار مسألة الأخلاق في قصة قصيرة تحمل عنوان "السجين" ،

والتي وصف فيها معاملة جماعة من الجنود الإسرائيليين الشبان لراع عربي قد ألقوا القبض عليه. وبعد أربعين عاماً تقريباً بقي الانشغال بالأخلاق ثابتاً . وبينما كان التطلع إلى العودة إلى أرض الميعاد نادراً ما يُناقش ، فإن أسلوب تحقيق الأمن والسلام لإسرائيل يقع في محور الجدل الأخلاقي . كان معظم الدراما التي حققت شهرة كبيرة مُركّزاً على هذا، سواء تم توضيحها من خلال مشكلات الحرب، أو من خلال النتائج غير المباشرة في فترة ما بعد الحرب، أو من خلال مواجهة مباشرة مع فلسفة الصهيونية نفسها.

اتسعت في الدراما ، تجربة حرب الأيام الستة لتشتمل على تبعاتها المثيرة للجدل : المستوطنات في الأراضي المحتلة ، وظهور القومية المدنية ونمو الأرثوذكس المتشددين، بالإضافة إلى أنه كانت هناك مشكلات تهويد دولة إسرائيل، وتبعات اتساع الدولة، وتطور القومية الفلسطينية ، والصراع - الذي أصبح الموضوع المحوري لكاتب درامي بارز على الأقل - بين اليهودية والصهيونية، وإعادة تعريف "التطبيع". ويصفه عامة، كشف الأدب عن ضعف الأسطورة المؤسسية ورمزها المهيم، جيل الصابرا ، أيقونة الإرادة الإسرائيلية الذاتية . ذهب الأكاديمي المسرحي أفراهام عوز بعيداً ليقترح أن الصراع الأيديولوجي الذي ظهر من طريق المواجهة المتزايدة مع الصهيونية يجب أن يكون أساساً لمأساة ، معطياً هذه المأساة عناصر للتحدى بواسطة موت الأخلاق أو التقرير الميتافيزيقي.^(٩) يبدو أن عوامل التعارض الكامنة في الأيديولوجيا الإسرائيلية تجعل هذا النوع من التدريب الدرامي ملائماً. ومع ذلك ، حتى الآن لم توظف الحالة المساوية من أجل استكشاف مشكلات إسرائيل السياسية المعقدة .

أصبحت الدراما المعارض الأساسية للمعيار البطولي في فترة الخمسينيات ، رافضة تقديم الواقع من خلال النماذج الملحمية والأسطورية، ومتحدية الاتفاق

الجمعية القومية . فقد قَدَّ الاتفاق الجمعية فعاليته، وكادت آلية الدعاية الفنية تنهار . وحتى قبل حرب الأيام الستة ، كان تفتيت ذكرى "تلك الأيام في الرواية والدراما قد بدأ . أشارت رواية يهوشوع Yehoshua القصيرة المجازية ، "مواجهة الغابات" Facing the Forests ١٩٦٢ ، إلى التصدمات في الأيديولوجيا الصهيونية المبكرة ، ونشرت مجموعة من كتابات الجنود بعد حرب ١٩٦٧ ، عبرت عن شكوك حول عوامل الحرب نفسها .

كانت دراما العائلة "ليلة في مايو" A Night in May ١٩٦٩^(١٠) ليهوشوع من أوائل مسرحيات الموجة الجديدة التي ناقشت الصهيونية في علاقتها بحرب الأيام الستة . حددت المسرحية إيقاع الانهيار الناتج للكلاسيكات العزيزة على كتاب البالماخ، فقد استغنى يهوشوع عن كل شيء يميز مسرحيات الحرب الأولى، من خلال سلسلة من المشاهد الساخرة : فالمحاربون القدماء ، الذين يواجهون الآن حريقاً جديدة ، يبدون كمجانين وفاشلين ومتهمين بالإهمال والتقصير في واجباتهم . تربط المسرحية عدة موضوعات تُعنى بها الدراما في ذلك الوقت، مثل السخرية من الماضي المتخيل ، التي يرمز إليها فيلم عن حرب ١٩٤٨ ، والتي يُنظر إليها الآن على أنها شيء غير واضح وغامض؛ ورمز إلى الحنين، وإلى المثالية المفقودة التي يرمز إليها شعر البالماخ الرومانسي، الذي استبعد واحتفظ به في حقيبة مغلقة . دُمِرت هذه المثالية عندما عبر أحد أعضاء حزب البالماخ السابقين على الملأ عن شكوكه حول قدرة إسرائيل على كسب حرب ١٩٦٧ . لم يعد هناك بطل في مسرحية يهوشوع، ولا فرد، ولا جماعة، ولم يعد هناك معارك ولا حصار ، ولم يعد هناك جنود خائفون ينحدرون من التلال ، لم يعد هناك نصر . تحولت أرض المعركة إلى مشهد داخلي من الخوف والجنون، فالحرب تنتمي إلى جيل آخر مختلف ، إلى الجيل الذي تكونت أيديولوجيته خارج نطاق تلك الأيديولوجيا الخاصة بأبطال مسرحية شامير "سار في الحقول" ، وهي أول مسرحية أصلية تُقدم في إسرائيل.

كان روائيون أمثال س. يزهار، وينيامين تموز، ويهوشوع نفسه، يطرحون أسئلة سبقت مسرحية "ليلة في مايو" بوضع سنوات . اختفت الآن ، من أجل الدراما أيضاً ، المحاذير كلها في حين اتخذت لنفسها هراوات سياسية واجتماعية في خصام صريح وواضح مع فكرة أن الفنانين يشكلون الصوت الذى يمثل المؤسسة الأيديولوجية . ولم يتردد كتاب المسرح ، الذين عاودوا لا يرون أنفسهم كمعلقين مائلين إلى الإذعان ، فى أن يتحدثوا بما يجول فى خاطرهم .

حدثت ثلاثة تغييرات رئيسة فى الدراما السياسية؛ هى: اختفاء البطل الإيجابى، وترسيخ التباعد عن الواجهة الجماعية المتحدة التى أظهرها كتاب المسرح بصورة مبدئية للعالم، وإضعاف مسئولياتهم الأخلاقية التى تولدت بواسطة الوحدة القومية والوطنية. وحقيقة، إن المسرحيات لم تعد مجرد معالجات لروايات أو قصص تم إعدادها لتقدم على خشبة المسرح بواسطة كتاب ليسوا ذوى خبرة مسرحية. وبعد عام ١٩٦٧ ، كانت الدراما السياسية تُعد من قاعة الجمهور إلى خشبة المسرح بواسطة كتاب مسرحيين تدريبوا على حرفة المسرح، وقاموا بإخراج أعمالهم الخاصة، وبذلك تكون الوسيلة والرسالة قد حققتا أهمية متساوية .

تولى مُثيرو المتاعب فى المسرح الإسرائيلى الزمام منذ عام ١٩٧٢. وكانوا قادرين على أن يلقوا باللوم على اليسار الإسرائيلى كله تقريباً، لما كان يحدث طوال الوقت فى نهاية حكومة جناح اليمين التى جاءت إلى السلطة عام ١٩٧٧ . كانت الحرب والاحتلال والقلق الاجتماعى والمادية وفقد المثال، كانت هي فقط إرث حكومة الليكود التى رأسها مناحم بييجن، والتى استمرت تضيف إليها ما رآه كتاب المسرح على أنه إمبريالية جديدة وطموحة. أدت أحداث، مثل الوساطة الأمريكية للسلام فى كامب دافيد، والتى تمت بين إسرائيل ومصر عام ١٩٧٩،

وحرب لبنان عام ١٩٨٢، وظهور نضال جناح اليمين، أدت إلى موجة من المسرحيات الوثائقية والواقعية . تركّز معظم الجدل في هذه المسرحيات حول المأسى السياسية التي لم يكن لهم خيار فيها، وهى فكرة هاجمها الكتاب الراديكاليون . فوصف بعضهم هذه الفلسفة بأنها كذبة كانت الحكومة قادرة من خلالها على تبرير سياساتها. قبل كل شيء، كانت المسرحيات معنية بدراسة الأساطير القومية، التي كانت فيها فكرة "لم يكن لنا خيار" تؤخذ في الحسبان، وتقحم الفجوة بين رؤية الإصلاح الصهيونى وتحقيقتها فى إسرائيل الحديثة. مسرحيات حول هذا الموضوع كونت حوالى ١٠٪ من المسرحيات الأصلية كلها منذ عام ١٩٦٧ .

أحد أكثر هذه الأنواع شيوعاً فى المسرح كان الأدب السياسى الساخر فى شكل الملهى والمنوعات revue (وهو عمل مسرحي يتألف من مزيج من الحوار والرقص والفناء ، ويهدف إلى السخرية من الأحداث الجارية) ؛ فالملهى Cabaret عرض قابل للتأثير السهل لموضوعات ذات أهمية مباشرة وجادة. يرى إريك بنتلى Eric Bentley أن المسرح السياسى يكون جيداً غالباً عندما يكون بسيطاً جداً. ^(١١) أظهرت الكباريات الإسرائيلية تأثير مسرحيات الأطروحة الأوروبية لسنوات الحرب، ويصفه مباشرة مسرحيات المسرح السياسى لإرنست تoller Ernst Toller، وإروين بسكاتور Erwin Piscator ، التي اكتملت فى مسرح برتولد برشت الملحمى، فكل مسرحية منها كان لها جذورها فى الملهى السياسى . وفى فترة الحرب فى ألمانيا نما الملهى من معارضة التباهى الرسمى والامتثال والكبرياء القومى المبالغ فيه، والإحساس بالعار بالنسبة إلى الماضى. وجد الكباريه الساخر نفسه فى معارضة مع أيديولوجيا المغالاة فى الوطنية، التي أدركت الخطر المحقق بالفرد الذى يؤمن بالقيم القومية الزائفة.

قام أدب السخرية الإسرائيلي على ثلاث دعائم قوية التأسيس ، متأصلة كلها فى صرح الصهيونية، وهى: الجيش، والرشاء الاجتماعى ، والأرثوذكسية اليهودية المتشددة، التى أضيفت إليها الصهيونية المتدنية أخيراً . وحتى مع ذلك ، وبغض النظر عن موضوعيتها ، حاول الهجاء الإسرائيلى الأول اجتتاب إهانة العامة؛ لأنه فى إسرائيل لا يرى كتاب الأدب الساخر أبداً ، حتى أولئك الذين يتبنون موقفاً مختلفاً ، أنفسهم خارج المعسكر .^(١٢) لم يفقدوا فى ذلك الوقت الإحساس بالتوتر بين معارضتهم لسياسات سياسية معينة من جهة، والتزامهم بالوحدة الوطنية من جهة أخرى .

إن الصراع بين إيمان الأدب الساخر، الذى هو على استعداد ليضحى بحياته من أجله، والإيمان بأنه مُجبر على المساندة والدفاع (إلى درجة التضحية بحياته) هو أكثر العناصر المميزة والمحورية لعالم الأدب الساخر السياسى الإسرائيلى الجديد^(١٣) .

تغير هذا مع قدوم حانوخ ليفين Hanokh Levin ويهوشوع سوبول ، وكلاهما معبود للمسرح الإسرائيلى منذ السبعينيات . ويبدو أنهما متحرران من الصراع الأخلاقى فى أدبهما الساخر ، فقد قدما رؤية أكثر حدة ورُقياً، وغالباً أكثر عنفاً للكباريه.

كانت مسرحية "ملكة الحمام" The Queen of Bathtub (١٩٧٠) ، أكثر مسرحيات الأدب الساخر التى تبعت حرب الأيام الستة شهرة . فقد كانت مثلاً يمثل عدداً من الأعمال الأدبية لفترة ما بعد الحرب، مثل الشعر والرواية والدراما، والتى شوهت سمعة احتفالات النصر بعد ١٩٦٧ . وعلى الفور، وبعد انتهائها، كان يُنظر إلى حرب ستة الأيام على المستوى الدولى كموقف بطولى لأمة

تحارب من أجل بقائها ، وإعلان للعالم عن براعة الجندية الإسرائيلية وبسالتها . ساند كثير من المسرحيات الإسرائيلية وجهة النظر هذه، لكن كانت هناك مسرحيات أخرى انتقدت الآثار النفسية للنصر على المجتمع الإسرائيلي . ومما يثير الانتباه، أن المسرحيات التي اتخذت وجهة نظر بطولية تقليدية للحرب حققت نجاحًا جماهيريًا أقل من المسرحيات الساخرة التي تهاجم المعتقدات والمؤسسات الدينية، وربما يرجع هذا إلى الفضائح العامة التي أثارها المسرحيات الأخيرة، فقد نجح ليفين تمامًا في رؤيته العدمية nihilistic view للبلاد ، فصوره المجازية عن الشرح والإفراز والبراز أصبحت صورًا لفسادها وخسارتها .

إن الهدف الأساسي لمسرحية "ملكة الحمام" كان تهنتئة إسرائيل لنفسها بعد النصر، فقد هاجمت تمجيد الأمة لقوتها من خلال السخرية من بطل الصابرا، كذلك سخرت من حس الإسرائيليين بالأفضلية الأخلاقية، وتبجيلهم الظاهري للتضحية، ومغالاتهم في الوطنية، وجنون العظمة لديهم^(١٥) . أقدم ليشتين على السخرية مما يُطلق عليه الروح الجمعي، الذي يرى مؤيديه معترزين وواثقين بأنفسهم . قُدم هؤلاء في المسرحية من خلال الحرفيين الشبان المنتمين إلى الطبقة الوسطى، الذين قد يوصفون في مجال آخر بكونهم "Yuppies" كانت عبارتهم الرئيسية ، والتي تمت إعادتها عدة مرات، هي "كل شيء تمام" ، مما أدى بـ "ليشتين" إلى تعريفهم كأُناس كل شيء تمام" من قبيل السخرية . وعلى عكس يورام ماتمور ، الذي كان يكتب في الخمسينيات ، ابتعد ليشتين - بقدر كافٍ - نفسيًا وسياسيًا عن جيل البالماخ؛ حتى يستطيع أن يفتت ويبدد أساطير ١٩٤٨ من دون رحمة .

وصف بطله الجندى ، بو عز Boaz (وهي إشارة استدعاء في أثناء الحرب) ، نفسه كجندى بسيط يقوم بواجبه . وهو ، مع ذلك ، نمط مدني أكثر منه نمطًا

ينتمى إلى جيل المستعمرات . يشير إلى إحدى أكثر السمات الدالة تكبيلاً للبالماحي، وهى هندامه غير المنتظم، وعيونه الشريرة، وشعره الأشعث. وتتناقض سيرة بوعز الذاتية مع السيرة الذاتية المثالية لبطل البالماخ، وهو يزدري منصب والديه ، فكلاهما محترف برجوازي . صديقته ، هولدا Holda ، نمط لشخصية الأنثى النرجسية الجادة الأنانية التى تمجد الفردية، وهو عنصر ثابت فى كتابة ليفين .

اشتق ليفين مذهب التعديل مما يبدو أنه حوار مع نصوص الخمسينيات، فسخر من خلاله من الإطراب اللغوى الصارخ للمسرحيات الأولى . كان تحطيمه لشخصية الصابرا فى غاية المأساوية، حتى بدت مسرحية "ملكة الحمام" وكأنها رد فعل لمسرحية "فى بيداء النقب" لموسينزون . فعلى سبيل المثال ، تعلن هولدا : "أنا حقاً فتاة عجوز تحمل كثيراً من الحزن الوجودى بداخلها" ^(١٦) . تحلل شخصية شوش Shosh ، التى قدمها موسينزون، الهواجس الداخلية لشخصية الصابرا عندما يواجه بضرورة الحرب:

اشملهم ، أولئك الذين ليسوا هنا ، وأولئك الذين لا وجود لهم، وقل لهم إنك لا تريد أن تقتل ، لا تريد حرباً ... لا نريد أن نحفر على عمق كبير فى حالة رؤيتنا لجهنم مفتوحة، لأن عوزى Uzi ، وأورى Uri كانا يقتلان الناس فى عمر لم يكونا حتى لاطفا فيه شعر فتاة بعد... كنت أزور المستشفى ... وكان هناك شباب من دون أباد، ومن دون أرجل ... أردت أن أبكى، وعرفت أن هذا غير مسموح به ^(١٧) !

يسخر بوعز فى مسرحية "ملكة الحمام" من صورة الصابرا المجازية ^(١٨) ، المملوءة بالأشواك من الخارج، واللينة واللطيفة من الداخل : "أعطى نفسى بجلد

سميك من أجل أن يتعادل مع لين قلبى ورقتي الطبيعية^(١٩) . يقول أبراهام فى مسرحية "فى بيداد النقب"^(٢٠) : "أنتم يا جيل الصابرا، يبدو أن الأزهار تنمو فيكم بدلاً من الأشواك"، ويصف بوعز نفسه بأنه "ليس إنساناً بسيطاً أبداً"^(٢١) . هؤلاء الشباب ، كما يقول زفى فى "فى بيداء النقب" "معقدون جداً... فهم أناس معقدون أصبحوا مرتبكين من جراء هذا التعقيد".^(٢٢) مشاعرهم مكبوتة ("إن جيل الصابرا يخجل من أن يُظهر مشاعره للعالم الخارجى...") ، ولقد دمرت شجاعتهم، وخلوهم من الهجوم، وقيل كل شىء، التعقيد ، فى رسم ليفين لشخصية بوعز، وهو نموذج ضد النمط . من المحتمل أن يهاجم ليفين صورة بطل الصابرا المصطنعة ، وتجسيده الأدبى، والتقطير العاطفى لصفات كثير من الجنود الشبان التى مجدها النصوص أكثر وأكثر . يلخص هذا النمط الدعامة الأيديولوجية التى نشر ليفين ومعاصروه فى مواجهتها مخزونهم الدرامى.

لم يستثن ليفين أى شخص من سخريته ، فهو يُعلى من حساسية الإسرائيلى ودفاعه عن نفسه على أى شكل من أشكال النقد ، خاصة نقد المؤسسات القومية. أكثر أهمية من ذلك ، أنه يهاجم موقف الأشكناز الأغنياء والأمنين والماديين تجاه اليهود الشرقيين. ويقدم إسكتشاً لاذعاً بصورة خاصة لرئيسيتين إسرائيليتين من ذوات الكمب العالى، وهما تعذبان ساقيا عربى فى أحد المقاهي، الأمر الذى يذكرنا، بصورة غير مريحة - بمسرحيات الأدب الساخر فى جنوب إفريقيا، والتى تصور معاملة البيض للسود فى أثناء فترة التمييز العنصرى . تبرر النساء فى الإسكتش الذى رسمه ليفين، تحيزهن الجنسى بكون إحداهن أمّاً لجندى، والأخرى ابنة أحد الناجين من الهولوكوست . ويقدم العربى فى مونولوج ساخر بصورة مجازية فى شكل ذبابة ، كاشفاً عن العنصرية النمطية لسيده البرجوازى، بالإضافة إلى احتقاره للإنسان الأدنى .

استطاع ليثين في "ملكة الحمام" أن يتبنى موضوعات الوصايا العشر، التي، كما يقول، ليست مناسبة لأمة في حالة حرب دائمة ، وقد كرس مشهداً كاملاً للعهد أو الميثاق. وقد تم تفسير قوة التضحية في المسرحية بوصفها أكثر القوى وحشية، أى : الدولة التي تضحي بمواطنيها . فالصهيونية أفرزت عهداً أو ميثاقاً جديداً يرسل من خلاله الآباء المطيعون أبناءهم ليموتوا في المعركة . فى الإسكتش، يعد أبراهام، من دون رغبة منه لكنه مدفوع بشعور الواجب، ابنه إسحاق Isaac للتضحية، في حين أن إسحاق يوبخه : "عندما يقول لك الرب اقتل ابنك مثل الكلب ، يجب أن تجرى وتقتله".^(٢٤) ويعد شجر حام يوقف إسحاق ، الذى يسمع صوت الملاك ، أبراهام . يقول أبراهام متأملاً : "أقول لنفسى ، كيف سيصبح الأمر إذا كان على الآباء الآخرين قتل أبنائهم؟ ماذا سينقذهم ؟ وفى إحدى نسخ المسرحية يجيب إسحاق: "حسن ، سيكون دائماً هناك صوت آتٍ من السماء" ، ويجيب أبراهام : "حسن ، إذا تقول هذا". وفى نسخة ثانية يضيف : "لكن بينى وبينك ، أنت تعرف أنه ليس هناك إله".

وقد قدر لموضوع محورى فى مسرحية "ملكة الحمام" أن يصبح شغل ليثين الشاغل دائماً ، وهو طبيعة الحرب المدمرة، وفقدان الشباب بالموت، تحكى إحدى قصائده الأكثر جدية قصة طفل صغير يجب أن يدرك معنى الحرب فى سن مبكرة. وتُعبّر قصيدة أخرى عن اشتياق الجنود إلى أن يموتوا ميتة طبيعية بين المعارك . وتأتى ذروة المسرحية الساخرة بالابن الميت وهو يتوسل إلى أبيه ألا يتحلّى بالشجاعة لموته : "لا تقف فخوراً جداً هكذا... أبى ، ابكٍ من أجلى ، لا تلتزم الصمت على شرفى. لا تتحدث عني كأنى تضحية؛ لأننى أنا الذى مات . لا تتفوه بكلمات تمجيد، لأنى قتلت". تنتهى القصيدة بالابن يطلب إلى الأب أن لايتوسل كي يُغفر له، الأمر الذى أثار غضب النقاد، وأثار نقاشاً حاداً فى الصحف .

يتهم ابن قُتل في المعركة أباه بإرساله ليلقى حتفه . هذه وحشية
تعتمد إلحاق الأذى بالآلاف الأبناء المكومين الذين مازالت قلوبهم
تتلف، والذين تحطم عالمهم ... هل رأيت من قبل كيف يقوم الناس
بتدريب كلب صغير قد وسَّخ حجرة المعيشة؟ فإنهم يأخذون رأسه
ويغرسونه في الأوساخ . أى كلب ذكى سوف يفهم المعنى . سيكون
مباركاً ذلك الذى يأخذ رأس الكاتب المسرحى من شعر رأسه
ويغرسه في تلك الكومة نفسها، حتى يفهم أن هناك مراحيض يُلقى
فيها المرء ببرزه ، وليس فوق خشبة مسرح عام^(٢٨) .

تهاجم قصيدة ليثين الإطتاب في الذكرى وطقوس ما بعد الحرب ، التى
تشتمل على بعض من الخطاب الدينى . فهو يذم الاتجاهات مثل اتجاه أبراهام
فى "فى بيداء النقب"، الأب الذى ، مع حزنه على فقد ابنه ، نراه فخوراً بموت
ابنه المشرف . رسالة ليثين هى أنه لا يجب أن يُشكل الجنود الأموات جزءاً من
الطقس القومى للحزن . أحد أكثر السطور المثيرة للمشاعر هو كلمات توبيخ
الابن : هناك "شئ أكثر أهمية من الشرف؛ هو أن تقف على قدميك يا أبى".

يُدين ليثين النظام السياسى بأسره، كما يدين المؤيدين له . إن هدفه
الأساسى هو الأيديولوجيا التى تضيف صبغة شرعية على السياسات التى يمثلها
بطل ١٩٤٨ ، الذى يُنسب إليه كل مساوئ البلاد اللاحقة . هذه التعديلية ، التى
هى جزء مقبول من خطاب جناح اليسار الإسرائيلى المعاصر ، كان ينظر إليها فى
ذلك الوقت كتخريب :

باسم "حرية الحديث"، و"قداسة المواطن"، ويبدو أنه من المباح القيام
بأى عمل شرير، حتى إذا عنى ذلك تقويض دعائم الدولة، فجرح

روح الأمة المتورطة فى الحرب من أجل بقائها لأسوأ بكثير من إخفاء قتيلة فى أحد المتاجر الكبيرة ...^(٢٩)

يبقى هناك شيء لم يُحل عن فترة البالماخ، مع استمرار النزاع حول ما إذا كان يجب حفظ "الأساطير المؤسسة" أم طمسها . من الواضح أن هذه المشاحنة تحتوى على معنى سياسى إضافى . فمعظم الكتابات الإسرائيلية المعاصرة، بالإضافة إلى كتابات ليثين ، تتطوى على استبقاء الأنماط البطولية الأولى، مما يعنى تمجيد أصول الأزمة الإسرائيلية الحالية . يُجسد بطل الصابرا العسكرية، والقومية، ونزعة الرجولة البطولية، وهى صفات لم تعد مقبولة اليوم كما كانت فى السابق ، وبذلك ، يتزايد فهم المثال على أنه أجوف، مثل شخصية داني كيريس لماثمور .

تتحدث فى سياق الأجزاء الخاصة بالحرب والخسارة ، مسرحية "ملكة الحمام" إلى هجاء فج للمؤسسات السياسية، والروح الجمعية الوطنية، وتُحدد صورة جولدا مائير السوقية وهى تُعظم المرحاض كملكة للحمام . رأى بعض مشجعى ليثين المسرحية كعلامة على مجتمع صحى فى وعيه بأخطار الزهو المغرور بعد انتصار تاريخى ،^(٣٠) فى حين يدينها أولئك الذين يعارضونه كترتيلة مرحاضية لراحة النفس ، وكقاذورات مكانها الطبيعى المرحاض " ، وكحمام من الكذب، وحالات الغضب الزائف".^(٣١) وفى إبريل عام ١٩٧٠ ، تم حذف المسرحية من قبل إدارة مسرح كاميرى بعد تقديم أقل من عشرين عرضاً . فقد طلبت هيئة الرقابة ، هيئة نقد الأفلام والمسرحيات ، وهى فرع من وزارة الداخلية، أن تُحذف مشاهد بعينها من النص . ولحظة أن تحقق هذا، أباحت عرض المسرحية، لكن قرار حذفها من المسرح كان قد أُتخذ من قبل إدارة المسرح نفسها، متخذة من ضغط الجمهور مبرراً لها بعد حالات الشغب، والمظاهرات، والتهديد بالموت

لأفراد فريق العمل . تحول الجدل حول فرضية المسرحية إذن إلى مناقشة حول مبدأ حرية التعبير .

وضعت مسرحيتنا "ملكة الحمام" ، ومسرحية عاموس كان "الرفاق يروون قصصاً عن يسوع" Comrades Tell Stories About Jesus (١٩٧٢) ^(٣٣) الأساس الموضوعي والبنائي، وكذلك اتجاهاتهم المحطمة للأسطورة، لكثير من الدراما الراديكالية التي أتت من بعدها . كان عنوان مسرحية كان نفسه موحياً من ناحيتين : اسم يسوع الذى أسهم فى حظر المسرحية من قبل هيئة الرقابة، والإشارة الساخرة إلى كتاب جيمى، فيوجد فى المسرحية شخص مُضَح ، ممثلاً لبطل ١٩٤٨ ، معلق فوق صليب طوال الحدث : البطل الفعّال ، الذى أحب الصابرا ذات مرة ، وقد أصبح واهناً بلا حراك ، مثل داني الخشبى .

قدم كان صورة كاريكاتيرية همجية للمجتمع الإسرائيلى فى أثناء الستينيات، مع عبادته للمادة من جهة، ولجوءه إلى شعارات الحرب من جهة أخرى . والقيم المصطنعة، والذكريات الزائفة، هما المادة الأولية للأدب الساخر" ^(٣٣) . تضرب المسرحية على المعتقدات الراسخة فى دائرة الكارثة والإصلاح التى أدركوها خلال الهولوكوست من جهة، وإقامة الدولة من جهة أخرى. ووفقاً لذلك ، تسخر المسرحية من الأمثال التاريخية (الرائدة التى تُخضر الصحراء وتقوم بالمسيرات)، فتقلب المصطلحات الإنشائية السائدة ضد نفسها وبذلك أصبحت تائبياً للرضا عن النفس، واعتماداً على الأسطورة وشعارات الحرب . كان هدف كان الأكثر نصيباً من السخرية هو الجيش والحرب، مبشراً ببداة عقدين من مسرحيات الاحتجاج ضد الحرب، وضد الجيش فى أسطورة جديدة للحرب .

المسرحية عبارة عن رثاء لشاب ميت . فى سلسلة من الصور الموجزة، يُدين كان التضحية بالشباب وبالعامة ، وهو رد فعل طغى للأباء المكلومين الذين

يُنظر إليهم ، خلال عدسات كنان المشوهة ، باعتبارهم الحافظين المتعنتين
لذكرى الأطفال . يتحدث جنديان ميتان :

شاب : كان شابًا ، تقريبًا طفلًا . وعندما قتلنى انفجر فى البكاء .

الرجل : بعد ذلك بدأ فى كتابة الشعر .

الشاب : نعم ، نعم ، كنا رائعين . لن ننسى أنفسنا أبدًا !

الرجل : لن ننسى أبدًا كم كنا نريد السلام .^(٣٤)

يعتمد كنان على هذا النوع من الفكاهة، الذى ينصب المشائق طوال المسرحية،
مع عدم مبالاة البطل الأسطوري ، يناقش الجنديان المرات العديدة التى ماتوا
فيها فى الحروب السابقة ، وفى تلك الحروب التى سوف تأتى ، كما لو كانت
مغامرة ، أو صفقة تجارية :

الشاب : وما الجديد ؟ هللم أرك منذ سنوات !

الرجل : وأنا أيضًا . هل تتذكر آخر مرة قُتلنا فيها ؟

الشاب : صديقى القديم ، أتذكر جيدًا ! كأنه كان بالأمس.^(٣٥)

ثم يتفقان بعد ذلك : نعم، كانت تلك الأيام ! مختلطة بالكلاشيكات الأدبية
للمعركة (سحبك فوق ظهري) ، وقبول خلود الحرب من خلال ذكر تاريخ ١٩٧٤ ،
مازالت توجد فى المستقبل القريب للكاتب، لكنها توجد فى الماضى البعيد
بالنسبة إلى شخصيات المسرحية .

بالإشارة إلى النص الأسمى "سار فى الحقول" ، سار وسار، وفى النهاية قُتل
فى الحقول^(٣٦) . اثنتان من الأمهات تتفاخران بموضوع بطولته ابنيهما المتوفين (فى

سخرية من الطريقة التي قدمها موسينزون من خلال شخصية أفراهام)، وفي معاناتهما كرائدين يكشفان المستنقعات ويزدادان من تحملهما إلى الأبد . يقلل صراعهما العبثي حول ملكية بيضة من أزمة الشرق الأوسط إلى حد الهزل . لا يسخر كِنان من المكومين ، لكنه يسخر من أيديولوجية التضحية، ومن نظام الحزن الجمعي الذي تكون فيه للأيديولوجيا القومية السلطة العليا . تحتوى المسرحية على فقرات عديدة تعارض العسكرية ، والتي ساعدت على التأكيد على عدم شعبيتها، بالإضافة إلى هيئة الرقابة، وأيضاً تشير إلى المسافة التي قطعها الدراما منذ مسرحية ماتهور "مسرحية عادية" .

خلقت مسرحية "الرفاق يروون قصصاً عن يسوع"، ومع جديتها، وفي لحظاتها القوية ، مثل مسرحية ليثين "ملكة الحمام" ، عاصفة من الغضب في إسرائيل . لا يرجع هذا إلى مضمونها فقط . وعلى عكس مسرحية ليثين ، التي استبعدتها إدارة المسرح نفسها ، فقد أوقفت مسرحية "الرفاق يروون قصصاً عن يسوع" بصورة رسمية بعد سبعة عروض فقط، وكان السبب الرسمي المعلن هو "إهانة الديانة المسيحية"^(٣٨) . ومع الاعتقاد السائد أن الإيقاف تم لدوافع سياسية، فقد أصرت هيئة الرقابة على أن القادة المسيحيين في الأراضي المحتلة احتجوا لدى رئيسة الوزراء ، جولدا مائير ، مطالبين بوقف المسرحية . وحتى بعدما غير كِنان اسم المسرحية ، وحلت مشنقة محل الرجل المصلوب، ومررت هيئة الرقابة المسرحية من دون تغييرات أخرى ، لم يستطع أن يجد مسرحاً مستعداً لعرضها . مع أن مسرحية "الرفاق يروون قصصاً عن يسوع" كانت دائماً ما تُستقبل استقبالاً سيئاً ، إلا أنها تُعد رمزاً إلى الحاجة إلى إعادة دراسة الأيديولوجيا الراسخة . لقد سمحت بسيل من الدراسات المشابهة المعادية للمجتمع، وهي الدراسات التي كان حجمها وحده - إن لم يكن أى شئ آخر - يحتم أن تُعامل بجدية .

كانت الدراما الإسرائيلية ذات الطابع السياسى ، التى كانت نتيجة "التعطش إلى أدب سياسى ساخر" ^(٣٩) ، فى السبعينيات والثمانينيات، موجهة بشكل متزايد إلى الكباريه أو التوثيق أو المنوعات . ومع ذلك ، كتب أحد المعلقين فى ذلك الوقت قائلاً بأنه فى بلد حيث يكون "تعليق الأخبار" هو "أكثر البرامج فكاهة فى التلفزيون"، فإن الأدب السياسى الساخر لن يدفع رفاق مناحم بيجن إلى دراسة متعلقة لمواقفهم ^(٤٠) .

اكتسب نوع آخر من المسرحيات - شبه الوثائقى ، المركب من حكايات منفصلة- شهرة فى إسرائيل ، منذ أوائل السبعينيات، فأضافت المخرجة نولا شيلتون Nola Chilton الأمريكية المولد إلى المسرح سلسلة من المسرحيات التى تصف، وأحياناً ما تدين إشكنازية الطبقة المتوسطة الإسرائيلية، دون هوادة . كان هذا إلى حد ما متناقضاً إذا أخذنا فى الحسبان أن هذه الممارسات ، مثل مسرحيات ليفين الساخرة ، كانت تقدم على المسرح بمساعدة دعم مادى من مسرح التيار السائد، وهو شيء أشبه بمسرح الاحتجاج الأمريكى، الذى يحرق أموالاً حقيقية على خشبة المسرح فى حين يطالب بإعانات مالية . حصلت شيلتون على مادتها من خلال المقابلات والإجراءات القضائية التى طوعها كتاب المسرح للعرض على خشبة المسرح . غطت عروضها عدداً كبيراً من المشكلات الاجتماعية ، بدءاً من رعاية المسنين إلى المجتمعات الشرقية التى يطحنها الفقر، وإلى العنف المتزايد بين شباب ^(٤١) اليهود الشرقيين الذين يشعرون بالغربة فى إسرائيل . لقد نما مسرح شيلتون المتميز من إيمانها بأن المسرح قد فقد فرصته فى تغيير حياة الناس . وكان عرض مسرحيتها التى دارت حول يهوشوع سوبول Yehoshua Sobol وهى : مسرحية "كريزا" Kriza (١٩٧٦) ^(٤٢) ، عبارة عن مجموعة من المونولوجات تدور حول الجيل الثانى من اليهود الشرقيين المهاجرين،

موجهة إلى المؤسسة الإشكنازية "اللبيض" ، ولكنه تطور بواسطة أفراد من تلك المؤسسة دون غيرهم من الجالية المقهورة لهذه الممارسة نفسها. هذا هو الوجه الشاذ لمسرح الاحتجاج : ربما لا يكون الاحتجاج أقل صلاحية إذا قُدم بالنيابة عن آخرين ، لكنه أقل مصداقية .

يوجد في مسرحية "كريزا" العنصر الذى يُحدد كثيرًا من مسرحيات الاحتجاج فى فترتى السبعينيات والثمانينيات : الحضور الخفي "للحلم" واحتمالية تحقيقه فى إعلان الاستقلال. تمامًا كما بدأ يهوشوع سوبول مسرحية "ندم" Repentance (١٩٧٢) بصوت بن جوربون وهو يرتل نص إعلان الاستقلال، علقت شيلتون راية مربوطة بخيط عبر خشبة المسرح تحمل مقتطفات مكبرة من أعمال المؤسسين الصهاينة فى مسرحية "كريزا" ، تقع أسفل هذه الراية، ومتعارضة مع تلك الأمثال القديمة، أحداث من الحياة اليومية فى إسرائيل .

تثير "كريزا" مسألة القيمة العملية لهذا النوع من العرض الدرامى، الذى يشارف حدود الدعوة السياسية، حيث إنها تتطوي على نداء مباشر للحكومة لتغيير قوانين التفرقة العنصرية . وقد اتهم بعض النقاد شيلتون باستغلال المسرح من أجل الدعاية ، وهى أيضًا تثير قلق إسرائيل عندما ترى نفسها مصورة على خشبة المسرح فى لون عنصرى قبيح يؤذى العامة بقدر ما أذنتها هجمات حانوخ ليفين . وقد أبدى كثير من النقاد استياءهم من المسرحية بشدة ، وهم يرون أنفسهم - طبقة المثقفين الأشكناز - بين المتهمين . وتزايدت رؤية الموضوعات الساخرة والوثائقية التى تُعرض فى مقاهى البديروم، ونوادى الملاحى، وعلى خشبة المسارح المدعومة ماليًا من الحكومة، والتى يقدمها كتاب موسميون، أمثال سوبول أو هيلل ميتلبونكت، أو عروض ورش العمل ، وتزايدت رؤية الجيش وطبيعته الطبقية على أنها العدو الرئيس للمجتمع الإسرائيلى . وأدى ازدياد

المسرحيات شبه البرخية ، والتي كان فيها الكم على حساب الكيف ، بأحد النقاد إلى أن يصرح بالتعليق التالي :

نحن أغنياء بمشكلاتنا في هذا البلد، لكننا لسنا بنفس غنى الإبداع
الدرامي . لذلك ، عندما تُقدم ثلاث مسرحيات في الوقت نفسه
على المسرح، تشجب كلها جيش الدفاع وتلقى عليه اللوم، فإن هناك
قضية تستحق الاهتمام.^(٤٣)

يقع الجيش والحكومة العسكرية في قلب مسرحية "حاكم أريحا" The Ruler of Jericho (١٩٧٥) ليوسف موندى Yosef Mundi ، والتي بذلت جهداً لتغلف مشكلات الهوية لدى إسرائيل والعرب واليهود الشتات بشكل مدهش من الكوميديا، تدور حبكة الدرامية حول الادعاءات الدرامية للمؤسسة الإسرائيلية العسكرية التي يرقبها عدد من الفلسطينيين . اعتمد موندى على معرض الأنماط التي سيطرت على الدعاية الإسرائيلية العبرية للمبادئ اليسارية لفترتي السبعينيات والثمانينيات ، في رسمه لشخصياته الدرامية، مثل الحاكم العسكري، ونائبه، وسكرتيرته الإسرائيلية والتي ربما تكون جاسوسة عربية، وإرهابي فلسطيني يُدعى محمد، وبائع متجول روسي يهودي، وإسرائيلي مصاب بانفصام في الشخصية ؛ كل منهم يقوم بدور لاعب رمزي في اللعبة السياسية الحقيقية. كانت إحدى نقاط الانطلاق فتاة عربية ، تُدعى ليلى، وهي تختلف عن الشخصيات المسرحية العربية الأخرى؛ فهي شخصية "كما يراها زيمرمان، تجمع بين العنصر الرومانسي لدى العرب والشائع في أدب مستوطنة اليشوف، والعنصر المدمر والمهدد السائد في أدب الستينيات.^(٤٤) ليلى، التي ربما تكون أيضاً - أو لا تكون - نعشا Naava ، الموظفة لدى الحاكم ، هي راحاب Rahab

الحديثة، التي أصبحت عشيقة الحاكم، وتمثل بيئة شرقية متوسطة غربية ووضيعة . يمد محمد، والشخص المصاب بالانفصام فى الشخصية طرفى الصراع الفلسطينى الإسرائيلى بمصدر إسرائيلى إضافى للقلق :

المصاب بالانفصام : لماذا لا أريد دمك؟ لماذا لا تخيفنى بالموت
طوال الوقت؟ لماذا لا تخاف منى؟ لا أريد موتك لكك تريد موتى ،
أنا لا أكرهك وأنت تكرهنى، لا أريد أن أقتلك وأنت تريد أن تقتلنى.
(يمسك برقبته) لماذا لا أقتلك؟ ماذا يمتعنى؟ لماذا لا أقضى عليك
وأنتهى؟ (يصرخ) لماذا؟^(١٧)

وفى الوقت نفسه يسخر موندى من حماقة الفهم الإسرائيلى للجماعات
الأدنى مرتبة على أنها أفضل منهم :

المصاب بالانفصام : لن أفهمهم أبدًا . إنى أكرههم ! لقد تربيت
بطريقة مختلفة . لن يكون هناك سلام أبدًا بينى وبينهم .
فأسأليهم غربية بالنسبة إلى . فانا طفل من أوروبا .^(١٨)

ووفقًا للرمزية الإسرائيلىة فى أعمال أخرى^(١٩) ، فإن كلاً من المصاب
بالفصام، والفلسطينى مسجون على قدر المساواة بسبب الصراع، وهما يتشاركان
بالفعل زنزانة سجن فى المسرحية . تُكرر مناقشات المسرحية الأوضاع السياسية
المتعددة داخل المجتمع الإسرائيلى، مثل حب الأرض، والاستعداد للحصول عليها
وامتلاكها، وكره العدو، والشعور بالذنب .

نمطًا : نحن نجلس فى أرضهم، وندعى أنها أرضنا تاريخيًا !

الحاكم : ثم ماذا ، توجد أرض جرداء هنا ، والأرض لمن يعمل فيها ويجعلها مثمرة ؛ الذى يعنى بها ويعمل ما هو ضرورى هو المالك الشرعى لها .

نفس : هم مسلمون ونحن يهود ، لقد حكمونا ذات يوم والآن نحن نحكمهم ، هم أغلبية ونحن أقلية ، يريدون القليل ونريد كل شيء .
لديهم الوقت وليس لدينا .

الحاكم : ثم ماذا إذا كانوا على حق؟ ثم ماذا ... مَنْ وضع هذه الأفكار فى رأسك ؟

بعد ذلك يصرخ محمد : تعتقد أن الأرض لك وحدك . اخرج من هنا ! اخرج ! أنتم غرباء هنا " . لكن روح محمد القتالية، واستعداده لقتل اليهود يتعارضان مع جبنه : فهو يُفضل أن يُقبض عليه ويقضى بعض الوقت فى سجن إسرائيل عن أن يُعاقب من قبل قواده . قُدم إلى الجمهور إذن رجل عربى جبان، وامرأة عربية شقية . إن عملية التتميط المتجانسة المألوفة للمتفرج تبقى كما هى .

مندل Mendel ، البائع اليهودى المتجول ، هو الطفل الحقيقى لأوروبا ، وهو تقليد ساخر لليهودى فى الشتات، وهو متشرد يُعنى فقط بمصلحته، لكنه يحلم بالإشباع الثقافى فى سان بترسبرج، يزدري الشرق ، ودائماً ما يلخص الصدام بين التفوق الثقافى لليهود الأوروبيين والإسرائيلى غير المثقف ، لكنه ينكمش فى تذلل إلى قواده العسكريين الإسرائيليين . إن كراهية موندى له متضمنة بقدر محدد فى وصف الشخصية نفسها، لكنه يظهر فى الإخراج المسرحى : 'يطأ طئ' مندل رأسه، ولا ينسى أن يأخذ معه حقيبة أوراقه التى تحتوى على بضاعته قبل

أن يرحل". صورة يهودى الشتات ذى الزى الأسود وهو يقبض على بضاعته بشدة إلى صدره هى الصورة القريبة من الصورة الكاريكاتيرية المعادية للسامية . ومع ذلك ، فلقد استمتع مندل بإطلاق النار، وطلب ذخيرة أكثر عندما وُضع مسدس محشو فى يده ، فاليهودى ، عندما يكون مسلحاً ، يصبح خطراً .

يعلم حاكم أريحا بأن يصبح مديراً لأحد المتاجر الكبيرة ، ويعلم مساعده بشراء جهاز ستريو ، ويطلق مندل النار بطريقة عشوائية من مدفع رشاش ، ويؤثر الإرهابى الفلسطينى البقاء فى السجن . يبحثوا جميعاً عن حائط لا وجود له يعتقدون أنه يُحيط بأريحا ، حائط وهمى ومع ذلك يمنهم من الهرب ، وهو رمز إلى النهاية السياسية والوجودية المميتة . فهم مسجونون معاً بالتاريخ والجغرافيا والسياسة المشتركة . يصور مندى الصراع بين الصهيونية التى تشجع على الاستحواذ على الأرض، وعدم الكفاءة السياسية الحاضرة، وذلك من خلال التقنية التى لم يتم تجربتها من قبل فى الدراما السياسية : العبث الذى يتفهم الصراع كشئ غير عقلانى كعدم عقلانية الشخصيات نفسها.

قدم مسرح يافا المحلى مسرحية "الجوكر" Joker ليهوشوع سوبول (١٩٧٥)، وقد أثارت الجدل المعتاد، فهى قصة خمسة جنود احتياط يعيشون فى مستودع خلال حرب يوم الغفران . وتشتمل على مناقشة بين ممثلين متعددين للمجتمع الإسرائيلى ، أبرزهم الموظف الأشكنازى الذى أصبح - من قبيل الخطأ - قائداً للفصيلة ، ويهودى شرقى متدين (قام بدوره مكرم خورى ، وهو ممثل عربى) . كان المستودع صورة مجازية لإسرائيل فى الحرب. وكما يراه إسرائيل جور Iseael Goor ، فإنه يكشف فقط عن الجانب السلبى وغير البطولى وغير الفعال للجنود.^(٥١) بالكتابة من زاوية أيديولوجية تقليدية ، وبعد فترة قصيرة من حرب يوم الغفران ، عارض جور أناس الجوكر مع چيمى (من شخصيات

مسرحية "الرفاق يروون قصصاً عن جيمى" وشخصية آهى فى مسرحية "سوف يصلون غداً" لشاحام . إن رؤية سويول التعديلية هى بالتأكيد معارضة لرؤية هذه الأعمال الأولى المؤكدة ، مع أن كلتاهما منتقاة بالقدر نفسه . فهو يحاول فضح فزع الناس فى زمن الحرب ، وعاديتهم وتقاهتهم وأخلاقهم القابلة للتنازل عندما يرسلون جندياً شاباً غير ذى تجربة كى ينصب شركاً خطيراً .

لأن كثيراً من نقاد المدرسة القديمة يرى حروب إسرائيل فقط فى إطار محاولة حرب التحرير ، فقد أصبحت صورة الحرب دون فرض للأسطورة ، تشعر هؤلاء النقاد بالمهانة. وترجع إلى حساسية المجتمع ، ضرورة أن يُعالج موضوع الحرب معالجة رومانسية ، وهو تأثير حاول ماتمور معارضته فى مسرحياته الأولى. أخطأ سويول بمسرحية "الجوكر" ليس بتأليفه لمسرحية رديئة، لكن لأنه ، كما يرى جور ، شوه "حرياً لها ما يبررها من أجل بقاء أمة تواجه أولئك الذين يرغبون فى تدميرها"^(٥٧) . يحتوى كثير من مسرحيات السبعينيات على عناصر لإحياء الوجدى ، مشابهة لتلك الموجودة فى مسرحية سويول ، معارضة التهديد الأيديولوجى لعقد الخمسينيات وعام ١٩٦٧ وهى المرحلة التى أنهتها حرب يوم الغفران مرة وإلى الأبد . وبينما كانت "الجوكر" مسرحية جافة فى بنائها وشخصيتها ، ومطابقة لموضة الاغتراب والتمرد، كان سويول قادراً على الإيماء بالإحساس بعدم جدوى الحرب وبشاعتها وتأثيرها فى محاربيها .

أثر خط من الميل إلى تعذيب النفس، أو الماشوسية، فى كثير من الدراما السياسية العبرية فى السبعينيات والثمانينيات . ففى ملاهى هيلل ميتلبونات الساخرة ، قُدم المجتمع الإسرائيلى من خلال الخارجين عليه؛ المجرمين والمجانين. وفى مسرحيات الكباريه ، كتب هيلل بالاشتراك مع سويول مسرحية بعنوان آخر عروض العُرى "The Last Striptease" (١٩٨٠) ، وأعلن:

عندما رأينا ما يحدث في الدولة، شعرنا بالحاجة إلى إخراج غضبنا... تطلعنا إلى إطار يتناسب مع الواقع، واستقر أمرنا على الملهى . ومن طريق مشاهد مرئية قوية، مثل مشاهد العرى أو ظهور الملابس النسوية، نحاول نقل رسالتنا السياسية... لا نرى مظاهر إيجابية كثيرة في هذا البلد، ونحن لذلك لسنا خجلين من عرض سلبيتنا^(٥٢) .

لذلك فإن مسرحيته الساخرة حاشدة بكل ما هو متنافر وفاسد ومشوه ، ليس أقلها بيجن Begin الكسيح . وقرب نهاية المسرحية أصبحت هذه الشخصية ضعيفة جداً حتى إن الشخصيات الأخرى اضطرت إلى مساعدته على تحريك أطرافه . تُمثل كل شخصية عنصراً من عناصر إسرائيل الحديثة ، مثل الاقتصاد المتداعى، والمجتمع المتشرذم، والأزمات السياسية، والحرب، والهجرة. حققت مسرحية آخر عروض العُرى، ومسرحيات ساخرة أخرى تُعرض في الملاهى بنجاح، المهمة المثالية للمسرح ، وهى توضيح نقاط الضعف في المجتمع ، ومطالبة قادتها بتقدير وتقدير أكثر قيمها ومعتقداتها إعزازاً، وتصوير صراعاتها المميزة، وتقتح حلولاً لها . وبصفة عامة، تحتفظ بمخزون من الوضع الراهن في العالم المعروف^(٥٣) .

ظهر كتاب المسرح الإسرائيليون أنفسهم ليجدوا تعريفاً للصعوبة والشذوذ السياسى، لأن الدراما التى تأخذ الواقع السياسى كموضوع لها لا تحتاج بالضرورة، أن تخاطب عالم السياسة بطريقة مباشرة، أو تفرز عمليات اجتماعية وثقافية بواسطة التقليد، فهى تبدو ، وفقاً لتصنيف الكاتب المسرحى النقدى للدراما التى يكتبها ، تلك "التي تنتمى إلى المذهب الطبيعى" - والذى يعنى لهم الارتباط بالأمور الجارية - وتوازن بطريقة مباشرة بين كلمة سياسى بمعناها

الأصلى للاتصال والمدينة Polis ككل . يرى أبطالهم أن قدرهم الشخصى فى انغماسهم الشديد فى الأحداث السياسية والاجتماعية . يقدم التعليق الذى قدمه أحد المعلقين غير المعروفة أسماؤهم، والذى يتعلق بالشخصية القومية لجناح اليمين فى مسرحية "الفتاة الفلسطينية" The Palestinian Girl لسوبول، يقدم الافتراض الذى أقيمت عليه ليس فقط الدراما السياسية ولكن نقدها أيضاً: "تعلم أن يُحب أمته قبل أن يتعلم أن يحب نفسه" ^(٥٥) على أية حال، يمنعنا "إحساسنا المتعجل بالكل" ^(٥٦) النابع من وعينا بالمشاغل الأكثر اتساقاً لكتاب مسرح يعينهم، من أن نأخذ مسرحياتهم على أنها أى شئ غير سياسى . أحد معوقات الكتابة السياسية هو أنه حتى عندما يحاول الكتاب المعروفون سياسياً اجتتاب الميل السياسى ، فإن المعلقين والأكاديميين سوف يضيفونه إليهم بطريقة أو بأخرى .

يتطلب المسرح السياسى بصفة عامة من القارئ أن يتجاوز حدود التحليل العادية، حيث إن المعلومات الأدبية الزائدة عن الموقف السياسى للمؤلف ضرورية لتفسير عمله أو عملها . ينطبق هذا بالقدر نفسه على النقد، الذى ارتبط فى إسرائيل، بوضوح، بالسياسة كما ارتبط بها الأدب . وإذا كان هناك أى شك فى طبيعة المسرحيات الإسرائيلية السياسية فيجب على المرء النظر فقط إلى النقد . فالمحاربون القدماء ، على سبيل المثال - الذين طور كثير منهم مهاراته النقدية مع تطور الدراما - قد أهينوا بما رأوه من هجمات ضد الدولة والصهيونية ، وانطلقوا للدفاع عنهما . وأصبحت أحكام الأجيال التالية أيضاً جزءاً من الخطاب السياسى وليس الخطاب الجمالى . هؤلاء النقاد كلهم إما دعموا ، وإما رفضوا المضمون قبل تقييم الأسلوب .

إن طبيعة الأدب الإسرائيلى السياسية ليست ، مع ذلك ، مسئولية الكتاب والنقاد والقراء والمشاهدين بالكامل ، لأن إسرائيل نفسها مكان مُسَيَّس تلقائياً،

مثل جنوب إفريقيا فى أعمال نادين جورديمر Nadine Gordimer ، أو بيرو فى أعمال ماريو فارغاس يوزا Mario Vargas Ylosa ، وغيرهما أمثلة أخرى كثيرة . إن سياسة المكان تميل إلى تجاوز الاهتمامات الأخرى فى العمل الفنى فى أوقات الاضطراب و الشغب ، سواء حاول مبدعها أو لم يحاول ادعاء موقف محايد .

إن هدف الفرقة الإسرائيلية التجريبية شبه المحترفة المعروفة ، فرقة المسرح البسيط الذى غلف المسرح السياسى فى إسرائيل : "يجب أن تكون مسرحياتنا دائماً واقعية ، ليس بمعنى واقعية مقالات الصحف ، لكن بمعنى عكسى ، بمعنى التقديم الفنى الراقى للواقع الذى نعيشه ... فالمسرح مضطر إلى أن يكون واقعياً ومناسباً للواقع"^(٥٧) . كلمتا "مناسب" و "سياسى" صفتان يمكن تقريباً أن تحل إحداهما محل الأخرى . يؤكد أ . ب يهوشوع A-B. Yehoshua فى مقابلة له ، أن المرء يكون سياسياً عن وعى إذا كان مهتماً فقط بالواقع السياسى الإسرائيلى^(٥٨) . وفى إطار هذه التعريفات يكون من الممكن إقامة سياسات على الأقل للمضمون . يميل كتاب المسرح الإسرائيليين إلى اجتذاب الموضوعات التى تقع خارج التعريف الإسرائيلى الخاص "بما هو سياسى" Political - ، وذلك الذى يتعلّق بالصهيونية . كانت الموضوعات الإشكالية التى استمرت فى إثارة الخيال السياسى للكتاب فى الخارج - موضوعات الطبقة والجنس والمحافظة والعنصرية (بعيداً عن مضمون الصراع المسلح) والتكيف الجنسى وفقاً للظروف أو الأوضاع - أقل هيمنة على الفن المسرحى .

ازداد عدد المسرحيات ذات المضمون السياسى المقدمة فى مهرجان المسرح السنوى فى عكا Acre بدرجة ملحوظة فى أثناء الثمانينيات . وحيث إن أفضل هذه المسرحيات قد وصل إلى المسرح "الشرعى" Legitimate Theatre فقد

عدّ هذا اتجاهاً مهماً . وتعليقاً على أحد هذه المهرجانات، يشير جيورا مانور Giora Manor ، وهو ناقد درامى موسمى ، إلى أنه من الصعب العثور على عرض لم يتناول المشكلات الموضوعية المهمة بجدية.^(٥٩) ومنذ سنوات مضت، اتهم كاتب مسرحى محترف لجنة اختيار فى مسابقة للدراما برفضها مسرحيته بسبب مضمونها الراديكالى . وأشار الناقد مايكل هاندلسالتز Michael Handelsaltz ، أنه لا يوجد أى عضو فى لجنة الاختيار يمكن وصفه بأنه ينتمى إلى جناح اليمين، وأعرب عن دهشته لأنه لم يتم قبول أية مسرحيات غير سياسية قط^(٦٠)

على الرغم من السمة الخاصة لمهرجان عكا فإن الدراما (أى ماكتب وأنتج وعرض على المسرح)، والمسرح (وهو فضاء للهيمنة يخضع للسطوة المؤسسية والرسمية) ،^(٦١) وهما ليسا معارضين بصفة عامة فى إسرائيل . غير أن صيغ الموضوعات الدرامية بصيغة راديكالية ظلت لا تقارن بصيغ شكلها ومضمونها بالنزعة الراديكالية . ومنذ البداية على سبيل المثال ، أعلن مسرح حيفا المحلى عن جدول أعمال سياسى يشجع المجاهرة بالحديث، ويشمل أعمال كتاب المسرح والممثلين العرب والفلسطينيين . وقد عُدّ على نطاق واسع كمسرح للمعارضة، وهى فكرة تأسست عام ١٩٦٩ بواسطة مؤسس المسرح ، جوزيف ميلو ، ومع ذلك، ظل مسرح حيفا وفرعه نفّ تسيدىق Neve Tzedek يتلقيان الدعم . لذلك، ليس هناك انفصال فى إسرائيل بين الدراما والمسرح. وحتى منتصف التسعينيات، كانت هناك محاولات لاستخدام أشكال مسرحية جديدة . استخدم كتاب المسرح ، ومنهم أولئك الذين ينتمون إلى اليسار ، المسرح المؤسسى المدعم كمنتدى خاص بهم ، وكانت نتيجة ذلك أن عملت الدراما الأكثر راديكالية فى إسرائيل فى إطار مسرح المؤسسات التقليدية . كانت نولا شيلتون، وموتى

باحراف اثنتين من كتاب المسرح والمخرجين القلائل الذين حاولوا التوفيق بين المتعارضين: المسرح والدراما، من طريق العمل خلال ورش عمل ومشروعات مسرحية اجتماعية خاصة . بصفة عامة ، ومع ذلك ، لم يُحتفظ بالدراما السياسية من أجل المسرح المتطرف أو مسرح المجتمع، مع أن هناك حالات كثيرة بارزة كان ذلك هو نقطة تأسيسها .

ومع أن الدراما السياسية ، سواء التي يقدمها على المسرح مسرح حيفا المحلي، أو مسرح كاميرى ، أو المسارح المدعومة الأخرى ، تهتم بالمعتقدات والإجراءات السياسية التي تتطلب تغييراً ، مع كل العناصر السياسية المعارضة، مازال مبدعو هذه الدراما يعملون داخل الإطار الأيديولوجى نفسه، مثل ذلك الإطار الخاص بالروح الجمعى القومى ، "وحتى عندما يستكشف الكتاب الراديكاليون فساد الأفكار الصهيونية، فإنهم لا يتشككون فى الأفكار نفسها"^(٦٦) . وبسبب الوحدة الأيديولوجية بين الكاتب المسرحى والمخرج والممثلين والمؤسسة المسرحية - وحتى جزء مهم من الجمهور - فإن كتاب المسرح يعملون معظم الوقت داخل الإطار الجمعى . يفترض عملهم إصدار تقرير سياسى . وبخلاف عهد بيجن ، فقد أظهروا قليلاً من عدم التعاطف إزاء مسار الحزب. ربما يرجع إلى هذا السبب أن بقى المسرح والدراما مرتبطين بشدة فى إسرائيل .

إن حقيقة أن كتاب المسرح بصفة عامة يفضلون الجماهير والنقاد الذين لديهم أسلوب تفكيرهم نفسه ، وأنهم منشقون بالمعنى الصحيح للكلمة، إلا أن ذلك لا ينقص من القيمة السياسية والاجتماعية والتاريخية من أعمالهم. أشار تشيكوف Checkove فى خطابه بتاريخ ١٥ يناير ١٨٨٩ إلى المحرر الأدبى أ. ن ، بلشسييف A.N. Plescheyev ، إلى الفرق بين النشر والدراما قائلاً: "إن كتابة النشر لى نشاط هادئ ومقدس ، تماماً مثل كونك

بصحبة رفيق شرعي. لكن الدراما مثل عشيقة مثيرة ومتفطرسة وعالية الصوت ومرهقة". والمسرح الإسرائيلي على الصوت ومتفطرس كما يجب أن يكون ، وهو أحد الإبداعات الثقافية المثيرة - والمؤثرة - في إسرائيل^(١٣).

الفصل الثالث

الحرب الإسرائيلية - الفلسطينية

الحرب الإسرائيلية - الفلسطينية

أدى النتاج السياسى والنفسى لحرب الأيام الستة إلى بعث الوعى بين الإسرائيليين بالفلسطينيين كأمة، وأصبحت هذه المشكلة محورية فى الوعى المتغير للمثقفين الإسرائيليين الذى خلفته الحرب . حتى هذا اليوم كان نادراً ما يذكر الفلسطينيون كشعب، والعربى كنمط للضحية أو الشرقى المسرف فى الرومانسية فى الأدب . و أخذ مسرح حيفا المحلى خطوة جريئة بعرض مسرحية وثائقية من تأليف محمد وتد، وإخراج نولا شيلتون بعنوان "التعايش" Coexistence ، فى عام ١٩٧٠ ، كانت هذه المسرحية عبارة عن مجموعة من الحوارات الداخلية القائمة على تقارير الصحف التى تُعنى بحياة العرب الإسرائيليين . وبينما تعرض للصعوبات التى يواجهونها فإنها لم تكن سلبية تماماً. وبعد ذلك ، تعرض كثير من المسرحيات لإشكالية العلاقة بين العرب والإسرائيليين الفلسطينيين ، فعرض بعضها أفكاراً متناقضة، ووصل بعضها إلى نتيجة أنه لا يوجد حل ممكن التحقيق. وازداد اهتمام كتاب المسرح بوضع الفلسطينيين ، خاصة بعد ظهور حزب الليكود اليميني عام ١٩٧٧.

جلبت الفترة بين حرب يوم الغفران (٦ أكتوبر) ١٩٧٣ وحرب لبنان عام ١٩٨٢ تغييراً فى إسرائيل، فغيرت حرب يوم الغفران ، التى صدمت الأمة بشدة ، مفهوم إسرائيل عن الحرب ، مزيجاً عنها آخر آثار الرومانسية، ومحطمة إيمان إسرائيل بقوتها التى لا تُقهر . وأعادت اتفاقية كامب ديفيد للسلام، والتى تمت بين إسرائيل ومصر عام ١٩٧٧، والتى أكدت بعض الرؤى الليبرالية للعرب، أعادت بعضاً من الإحساس بالتفاؤل، وأتى مع الرغبة الجديدة فى التصالح شعور بالقلق حول معاملة إسرائيل للفلسطينيين فى الضفة الغربية ، وقد تم استغلال هذا الشعور بالقلق تماماً فى الدراما. وكنتيجة لغزو لبنان عام ١٩٨٢

غير المرضي عنه من قبل الشعب ، قدمت ست مسرحيات عن حرب لبنان على المسرح في عام ١٩٨٣ فقط . دعمت هذه الحرب والانتفاضة والقوة النامية لعسكرية جناح اليمين والصهيونية الدينية المعارضة للحق الرسمي وللأحزاب المتشددة في قوميتها ، وقوّت حاجة الكتاب المسرحيين إلى أن يصبحوا مشاركين في الحدث السياسي ^(١) .

هيمنت ما يطلق عليها "السألة الفلسطينية" على عروض الريبيرتوار من عام ١٩٨٢ إلى عام ١٩٩٣ ، حيث تناولت ما يقرب من مائة مسرحية ، لم تقدم كلها على مسارح التيار السائد ، الموضوع بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . فُقدِم بعضها في إطار مُعارض على مسارح متطرفة وفي مهرجان عكا ، لكن ، وبعيداً عن مجازاة هذه الأحداث (المسارح) ، تبنى الكثيرون مذهب الواقعية ، حيث هدف كتاب المسرح إلى تصوير الأحداث والموضوعات الفعلية ليضمنوا مشاركة الجمهور .

إن الاتجاه العام لكل هذا الأدب - الذي صنف الكتاب موضوعه بشكل متزايد في أوائل التسعينيات كحرب بين إسرائيل وفلسطين - هو اتجاه للواقع الذي يقدم ككأنوس ، فقى أعمال تدور من الأرض المحتلة ، على سبيل المثال ، تحطم التطبيع - الذي غالباً ما كان يتم عن طريق الحكم الأخلاقي والعلاقات الشخصية واللفة المعيارية - مما نتج منه عالم ينشئ على محاوره السلوكية والأخلاقية والثقافية المتفردة ، وأصبح الغضب والكراهية والموت هي المعايير الجديدة ، ومُسخّت اللفة إلى نظام من القواعد المعادة ، دامجة عملية التواصل القائمة على الإسراف في استخدام الإطّئاب وتجويده وعملية التواصل القائمة على شدة الإيجاز في خليط من العربية والعبرية ، ازدهر بمساعدة بيانات الجيش الإسرائيلي والتقارير الفلسطينية الشعبية . وأصبح المسرح شكلاً مفضلاً لمناقشة

هذا العالم ، لما يتصف به من الحميمية وإمكانية الحوار بين خشبة المسرح والجمهور مما جعله وسيلة مناسبة للجدل . مرة أخرى تتعارض الحرب والمسرح فى مواجهة أيديولوجية . وعاد الجمهور لا يجلس فى قاعة العرض من أجل الدعم الذاتى كما كان يفعل فى الخمسينيات ، بل أصبح يحضر الآن ليستمتع إلى المناقشات وليسلك سلوكاً برختياً .

عارضت حملة سيناء عام ١٩٥٦ ادعاءات يورام ماتمور السلبية عن الشباب الإسرائيلى ؛ ولكن فى عام ١٩٨٧ ، زودت الانتفاضة يهوشوع سويول بأسباب هجومه على الصهيونية . بدأت الانتفاضة فى ٩ ديسمبر ١٩٨٧ ، بعد أيام قليلة من عرض مسرحية سويول "أعراض القدس" . وكان هذا اتهاماً من خلال المجاز للسياسات الإسرائيلية وللجيش الإسرائيلى ، وقد قدمت على المسرح فى إطار احتفالات الدولة بعيدها الأربعين . ومثل كثير من مسرحيات سويول، يُقارن هذا العمل ظاهرة مناقضة فى الماضى اليهودى والحاضر الإسرائيلى. إن أحداث المسرحية تقع فى المستقبل القريب، وترسم مجازها التاريخى منذ فترة التدمير الرومانى للمعبد الثانى (٧٠ م). فى المسرحية يقابل جنود من الجيش الإسرائيلى، وهم يتجولون فى حالة إعياء وجوع ، مجموعة من الممثلين يتزهدون ، كلهم معاق عقلياً وجسدياً ، ويقومون بأداء مسرحية تدور حول التمرد ضد الرومان، الذى نتج منه تدمير المعبد . تستند رسالة سويول إلى التشابه بين احتمال تدمير إسرائيل فى عصر المعبد الثالث والأحداث فى الأراضى المحتلة .

أثارت المسرحية عناصر معينة لدى الجمهور ، ومن ذلك عديد ممن ليسوا من رواد المسرح . رأى أولئك الذين أخذوا المسرحية من قبيل الإساءة؛ فقد رأوا فيها، كما هي الحال فى زمن ماتمور ، تشويهاً للبطلية اليهودية، وللذروة التاريخية التى خرجت منها آخر صور المقاومة ضد الرومان فى ماسادا

Massada . كان سوبول فى ذلك الوقت هو الهدف المفضل لهجمات اليمين ، الذى بدأ حملته حتى قبل افتتاح المسرحية .

قدمت (أجنحة اليمين) عرضها فى مدخل المسرح، ثم حملت العرض المزعج والعنيف إلى داخل القاعة نفسها، فى منتصف العرض (بواسطة إلقاء قنابل كريهة الرائحة على خشبة المسرح) . أدانت وسائل الإعلام المحاولة العنيفة للتدخل فى حرية التعبير ، ولسوء الحظ ، مع ذلك ، أدان النقاد المسرحية نفسها على أساس عدم كفاءتها الفنية ^(٧) .

اتهم عدد من أعضاء مجلس النواب الإسرائيلى سوبول بأنه يكره نفسه (وهى إشاعة كاذبة شائعة تُطلق للتضليل من قبل اليمين المتدين) ، و"بتدمير سطحى لتقييم الأخلاقية القومية والدينية، وبالإضعاف الأخلاقى لقوة المعارضة الإسرائيلية للإرهاب العربى". وصلت القضية إلى جلسة مكتملة حضرها الأعضاء جميعهم فى مجلس النواب، وأعلن خلالها عضو آخر فى مجلس النواب عن آرائه عن "المسرحية الفاسدة ... (التي) ظهر فيها الجيش ومصابوه". اقترح أحد أكثر الأصوات المتحدثة باسم جناح اليمين عنفاً ، وهو صوت جئولا كوهين Geula Cohen ، أن يُقدم سوبول على الانتحار. ^(٨) أدت هذه المشاجرة إلى استقالته ، وكذلك إلى استقالة زميلته ومخرجة المسرحية جيداليا بسر Gedalia Besser - من منصبيهما كمخرجين فنيين فى مسرح حيفا المحلى .

لم تكن المسرحيات كلها التى تدور حول موضوع العلاقات العربية الإسرائيلية . استفزازية بالقدر نفسه . فلقد بُني بعضها حول قصة حب بين عربى ويهودية، مثل مسرحية فولاشيلتون نعيم Na'im ، التى بنيت على قصة أ.ب. يهوشوع "العاشق" The lover . العنصر المحورى فى مسرحية مريم كيني Mariam

Kainy "العودة" (١٩٧٣-١٩٨١)^(٤) هو بيت عربي خالٍ تحتله أسرة إسرائيلية من سكان المستعمرات السابقين . تطورت علاقة صداقة بين ابنهم روبن ورياض، وهو شاب عربي إسرائيلي ، كانت أسرته تمتلك البيت في السابق ، لكن الصلة بينهما أصبحت ثلاثية عندما أعجبت صديقة رياض اليهودية ، ألونا Alona ، بروبن ومن ثم دمرت علاقتهما علاقة الصداقة بين رياض وروبن . استكمل رياض دراسته للحقوق وتزوج فتاة من قريته ، في حين درس روبن الطب في الولايات المتحدة، لكنه يعود مساء حرب الأيام الستة، ويتقابل الثلاثة مرة أخرى ، يُقتل روبن في المعركة، ويحاول والداه جمع مادة ليضمونها كتاباً لتخليده . لقد تشاجر معه والده ذات مرة بسبب علاقته بالعربي ، معلناً أن مثل هذه العلاقة لشيء مستحيل . وفي نهاية المسرحية يخترق الضوء ظلمة خشبة المسرح، ليلقى الضوء على رياض، وعلى صورة لروبن المتوفى . يستخلص رياض قائلاً "لم أفقد صديقاً فقط، بل فقدت حلمًا".

كان بطل كيني هو أول بطل عربي حقيقى فى الدراما الإسرائيلية، بينما لم تكن مسرحية "العودة" مسرحية سياسية بالتحديد، فإن قيمتها الأيديولوجية - أو المثالية - قد أكدت بقوة حقيقة أنه فى عام ١٩٧٣ قام ممثل عربي إسرائيلي ، وهو مكرم خورى ، بدور شخصية العربي . علق كيني بأنه بالنسبة إلى كثير من الإسرائيليين الذين يدركون العرب كأناس يعملون فى المطاعم فقط ، ربما يمثل هذا أول اتصال لهم مع عربي يمتلك صفات إنسانية .

تم تطويع الأعمال الأخرى التى كانت نتيجة معالجة للمسرحيات الأجنبية لتتناسب الموضوع؛ على سبيل المثال ، مسرحية "صيد ٢٢" Catch 22 للكاتب جوزيف هـلر Joseph Heller ؛ والتى قدمها مسرح الخان Khan عام ١٩٧٥ ، بعد فترة قصيرة من حرب ١٩٧٣، ومسرحية صموئيل بيكيت "فى انتظار جودو"

Waiting for Godot (١٩٨٤)، التي تستكشف مشكلة العرّبي الإسرائيلي، من طريق رسم البطّلين كعاملين عربيّين ، وعرض "تاجر البندقية" The Merchant of Venice (١٩٩٤) ،الذي يقدم شخصية شيلوك كمستوطن عسكري في الضفة الغربيّة ، ومسرحيّة "نساء طروادة" The Trojan Women (١٩٨٣) لأسخيلوس ،التي تُظهر نساء طروادة كلاجئّات فلسطينيّات ، وهو تفسير تسبّب في كثير من الجدل، حتى إنها اتهمت من قبل نقادها بأنها دعاية لمنظمة التحرير الفلسطينية PLO . وفي روميو وجولييت (١٩٩٤) قدم دور روميو ممثّل فلسطيني من الضفة الغربيّة، وقامت بدور جولييت فتاة إسرائيليّة .

أعطت الثقافة السياسيّة لمسرح يافا المحلي نفسها، بصفة خاصّة، إلى موضوعات سياسيّة مثيرة للجدل، واستمرت في تقديمها بأسلوب مشابه لأسلوب مسرح البلاط الملكي Royal Court Theatre في لندن . أنكرت معظم المسرحيّات إمكانية أي حل للمشكلة العربيّة الإسرائيليّة ، أو ذهبت إلى أن أي حل لها سوف ينهار بفعل عناصر سياسيّة سائدة بين كل من الشعبين . تصف مسرحيّة "التأجير من الباطن" Sublething لراتاب أوأوده Ratab Awawdeh (١٩٧٨) العلاقة بين طالبين ، فتاة يهودية وفتى عربيّ متخذ مظهر يهودي شرقي ؛ داني . أحمد، أو داني، يتبنّى الثقافة الإسرائيليّة، ويرفض كلا من قريته وأخيه الذي يحاول إعادته إلى جذوره . ومع ذلك ، تتكامل العلاقة . لا تستطيع الفتاة أن تصمد أمام الضغط من العائلتين اللتين تصرّان أن العاشقين لن يجدا لهما ملاذاً بين اليهود ولا بين العرب، وتحكي مسرحيّة "اليوم السابع" The Seventh Day لدان رونن Dan Ronen (١٩٧٩) قصّة جندي إسرائيليّ يكتشف أنه في الحقيقة طفل عربيّ قام والدان يهوديان بتربيته . وكان

أن قدمت الصحافة البريطانية قصة مشابهة عام ١٩٩٤، حيث قامت أسرة يهودية بتربية طفل من أبوين عرييين، ظل يعاني بسبب هويته المتصارعتين .

مسرحية مريام كايني ذات الممثل الواحد - وهى متولوج درامى اسمها: "مثل الرصاص فى الرأس Like a bullet in the head". (١٩٨٣) - تتناول أزمة أحد الأكاديميين الإسرائيليين تتركه زوجته من أجل أحد طلبته من العرب. وبعد أن اعترف بقتل زوجته وعشيقها نقل الرجل إلى إحدى المستشفيات العقلية. القصة تدور حول الخيانة العائلية والغيرة ، وهو موضوع عُولج بمهارة فى المسرحية؛ لأنه لم يكن واضحاً إذا كانت الثورة القاتلة لدى البطل ، الأستاذ أميتاي آتاروت Amitai Attarot ، قد أثارته خيانة زوجته مع الفتى العربى، أو انجذابها الجنسى المحيط نحو الفتى . أقيم المضمون السياسى للمسرحية على نص عمل عليه الأكاديميون كلهم، وهو قصيدة لشاعر القرون الوسطى اليهودى يهودا هاليقى Yehuda Halevé ، والتي تدور حول تطلعه إلى الوصول إلى صهيون . يرى آتاروت مصير يهودا هاليقى موازياً لمصيره : "يستنتج يهودا هاليقى أيضاً أشياء ، فذهب إلى المكان الذى طالما اشتاقت إليه روحه ، إلى صهيون . نعم ، وإلى موته؟ نعم، حتى موته كان موتاً يهودياً مقابل الحائط الغربى تحت حوافر حصان خائن ، العربى" .^(٦) يجادل الطالب، من جهة أخرى، أن هاليقى مات فى مصر ، حارماً آتاروت من موته "اليهودى" . تأكيد آتاروت الأخير فى المسرحية يوحى، بطريقة غامضة، بإقرار سياسى ، فاتجه إلى عدد من الأطباء المكلفين بعلاجه، والذين يفحصونه فى المستشفى العقلية التى أحتجز فيها : "استمعوا إلىّ جيداً . لن أسمح لأى حسن أو محمد بتدمير حياتى . لا ، أنا لست يهودا هاليقى . لا لست أنا . لدى مزرعة، ذهبت من أجلها إلى الحرب . اسمعوا".^(٧) يشعر طبيبان من الأطباء النفسيين بالازدراء، ويخرجان، فى حين

يستمر في الحديث . يبحث آتاروت عن المطلق، أولاً بالمطالبة بالشرعية للتبرير، ثم باستخدام الشعارات . بينما تتطوى مقولته الأخيرة على أن العرب سوف يُمنعون من دفع اليهود إلى الموت ، يبدو هذا مثيراً للسخرية في مضمون مسرحية عن انتقام انتقامى فى الشخصية .

استخدمت مسرحية "الأكل" Eating (١٩٧٩) ليعقوب شبتاي Yaakov Shabtai قصة آهاب Ahab وكرمة نابوت Naboth كمجاز لاحتلال إسرائيل الضفة الغربية وغزة . المسرحية عبارة عن سخرية من تلاعب الحكومة بالقانون لتُشبع طمعها، والتناقض العدائى بين الوضع السياسى والقيم الأخلاقية الإنسانية . ينتقدحانوخ ليفين Hanokh Levin فى مسرحيته "الوطنى" The Patriot (١٩٨٢)، التى ظهرت بعد حرب لبنان الأبنية والاتجاهات الطبقية فى المجتمع الإسرائيلى، ويُظهر اهتماماً خاصاً بالفلسطينيين فى الأراضى المحتلة . يعود ليفين بهذه المسرحية ، المقدمة ككباريه ، وبأسلوبه المتميز فى التأثير البصري، إلى المجال السياسى المباشر حيث بدأ . فتقدم المسرحية صورة قاسية للإسرائيلى المعاصر كإنسان سطحي وانتهازي ومنافق ، فقد قرر بطل المسرحية أن يهاجر إلى أمريكا، ويتقدم بطلب للحصول على تأشيرة الدخول الأمريكية، ثم كان عليه أن ييصق فى وجه أمه؛ حتى يثبت للمندوب الأمريكى أن الروابط الأسرية لن تؤثر فى ولائه لدولته الجديدة التى يتقدم للانتماء إليها . وفى الوقت نفسه يشتري أرضاً فى الضفة الغربية، ويعتدى على طفل عربى ويقتله؛ حتى يثبت ولاءه القومى . ثم يعود إلى جذوره اليهودية ككاتب ، الأمر الذى سمح لليفين بأن يسخر من مبادئ اليهودية الأرثوذكسية . نجح أيضاً فى مقارنة الطفل العربى المقتول بالأطفال اليهود الذين قُتلوا فى الهولوكوست . ومع أن المسرحية تعبر عن إدانة لإسرائيل، إلا أنه لم يمكن إنكارها بسهولة ، لأن عدداً كبيراً من الجمهور

وعددًا من النقاد لم يعبروا فقط عن إعجابهم الماسوشى بما قاله ليثين، دون إبداء الإعجاب بالضرورة بالأسلوب الذى قال به ذلك ، لكنهم أيضًا استخدموا المسرحية كأساس لهجمات أكثر على مجتمعهم .

ومثل نولا شيلتون ، تخصص الكاتب والمخرج المسرحى موتى بحراف Motti Baharav فى الوثائق الاجتماعية ، جالبًا المسرح إلى قاعات المدارس والقاعات العامة . عندما عرضت مسرحية عن الحياة فى غزة على فرقة مسرح هاييما Habimah ، رفضتها الإدارة متعمدة ، بسبب الافتقار إلى التمويل . أخذ بحراف مسرحيته إلى مهرجان عكا عام ١٩٨٧ . وهى تصور علاقة أربعة من عرب غزة مع المجتمع الإسرائيلى ، ويصفه خاصة المصاعب التى يقابلها أحدهم فى عمله مع أسيرة إسرائيلية تنظر إليه كشئ أقل من أن يكون إنسانًا . لاقى بحراف مشكلات عديدة فى الوعى بهذه المسرحية ، ليس أقلها العداء بين العرب الإسرائيليين من الجمهور وأهل غزة من أعضاء الفرقة ، وهو ما كان أسوأ من عداء أهل غزة لليهود ، كما قال بحراف . ثم حاول إنقاذ مشروعه بالعمل فقط مع العرب الإسرائيليين . قُدمت المسرحية بالفعل أمام جمهور يغلب عليه الإسرائيليون .

هناك مسرحيات أخرى كانت مثار نقد لاذع، بسبب مواقفها السياسية المتعددة، وتكوين أعضاء الفرق بوميهم إلى تسفيه الأساطير الشعبية، وسذاجتهم الملحوظة . وتعد مسرحية "الفتاة الفلسطينية" The Palestenian Girl (١٩٨٥) ليهوشوع سوبول من أكثر هذه المسرحيات إثارة للجدل.^(٩) مستفيدًا من المسرحية داخل مسرحية ، تُعد "الفتاة الفلسطينية" صورة مجازية مفصلة ومطلوبة للخيارات السياسية والاجتماعية، التى تواجه إسرائيل فى الحاضر

والنزاع بين الأيديولوجيات المتصارعة . استفادت هذه المسرحية من موقف عنيف، كى تعرض موضوعها ، وهو اغتصاب الشعب الفلسطيني واستغلاله (مثلها كثير من الأدب الإسرائيلي الجدلى المعاصر) . الشخصية الفلسطينية المحورية هى امرأة ، سميرة ، التى تشكل تجربتها حبكة المسرحية، والتى يتم التعرف إليها من خلال استخدام تقنية العرض التليفزيونى الذى تمثل فيه قصتها . تحب ماجدة، وهذا باسم الشخصية التى تمثلها فى التليفزيون ، داود ، وهو يسارى إسرائيلي متطرف ومساعد كاش Kach^(١) ، الذى ربما يحاول - أو لا يحاول - أن يحصل على معلومات منها عن زملائها الفلسطينيين، وعن حبيبها السابق ، عدنان . رسمت مسرحية سوبول صورة معقدة للمجتمع الإسرائيلى، تكون ماجدة الشخصية التليفزيونية المناظرة لسميرة فى محورها ، كنموذج للفلسطينية التى يعتدى عليها ويخونها حبيبها الإسرائيلى المسرف فى الوطنية . يستكشف سوبول، ومن خلال ردود أفعال شخصياته ، الإحساس البدائى بالرغبة الجنسية الجامحة، الذى أظهره اليهود عند اكتشافهم لعلاقة الحب وحمل ماجدة، وهو اتجاه أشير إليه فى أدب إسرائيلى معاصر آخر . إن فكرة إعادة تقديم الهولوكوست، يكون فيها العرب هم الضحايا، هى أيضاً واضحة فى المسرحية . يبحث سوبول فى رواية درامية مجزأة ومعقدة ، المكون النفسى المعقد للذنب الإسرائيلى : أولاً يفتصب داود ماجدة ثم يأسف للجرم الذى سببه لها ، ثم يحبها ثم يخونها . عدنان ، حبيبها السابق الذى تصنفه "كمسلم فاشستى" ، هو فلسطينى وطنى ، حرمه الإحساس بالإهانة والخزى، على مكانته كأحد أفراد الأقلية ، الإحساس بالكرامة والشرف. "الممثل" الذى يقوم بدوره ، وهو أيضاً فلسطينى ، يوضح هذه النتيجة :

تعيش باستمرار بإحساس بعدم الأمان . ترى دورية للشرطة فى الطريق ، فيسقط قلبك فى الحال ... كيف للجمهور أن يعرف أن

المرء غاضب من نفسه لأنه اختبأ ، ولأنه كان خائفاً من الشرطة،
والآن يشعر بالخزي من الاعتراف بذلك عندما يكشف أنه كان
خائفاً من لاشيء ، وأن خوفه جاء من موقفه كعربي؟^(١١)

وهو بذلك يتهم المخرج فى المسرحية داخل المسرحية بالتنازل، ويرفضه تصوير شخصية عربية تتصرف بأسلوب غير مشرف؛ حتى يمنع الجمهور من رؤيتها كضحية للقهر . إن انفجار عدنان هو صدى لاتجاهات الفلسطينيين التى تم التعبير عنها فى الصحف الإسرائيلية فى شكل مقالات ومقابلات . إحساس عدنان بالخزي وعدم الشرف، والرفض لرفض "المبادئ الجيدة للثقافة الغربية"، هو تكرار ملول لردود الأفعال الفلسطينية كما فسرها المثقفون الإسرائيليون . وفى مشهد شديد القسوة، يأخذ والد العشيقي اليهودى إفرام Ephraim ، وهو محارب فى حرب ١٩٤٨ ، الصراع كله مأخذاً شخصياً، محملاً إياه بعبارات سياسية يخاطب بها ماجدة، مثل : "هذا منزلى، هل تفهمين؟ وإذا حاولت إلقاء خارج هذا المكان ، لا أدري أى منا سينتهى به الأمر بكسر عظامه"^(١٢) . ربما يكون منع انتشار الصراع السياسى داخل مجاز العلاقات الإنسانية الفردية هو استجابة الكاتب المسرحى لخطاب جناح اليمين، والذى يصور فقط "الامة" جمعاء، و"الدولة"، و"الديانة اليهودية" .

يعكس سوبول العلاقات المعقدة للأحزاب الإسرائيلية كلها من خلال تمثيلية : يتظاهر عدنان ، التليفزيونى الفلسطينى ، بأنه أحد الحسيديين (الأتقياء)، مستعيراً فقرة من سفر اللاويين (٢٦ ، ٢٧ وما يليهما)، مهدداً بتدمير أطفال إسرائيل ، وهى فقرة تناسب كلا الجانبين ، بما تتضمنه من قدر دينى محتوم . إن تجسيد شخصية عدنان هو صدى ساخر للقيمة التوراتية، التى غالباً ما تُستدعى من أجل سياسات معينة بواسطة أنصار اليمين، والتى سخر منها سوبول بالفعل فى "التوبة". تقوم ممثلة يهودية بدور ماجدة ، الفتاة التليفزيونية

الفلسطينية، ويقوم ممثل يسارى بدور داود؛ اليهودى المتطرف . وفى تنقل ماجدة من عشيق إنجليزى، إلى عشيق فلسطينى، ثم إلى العشيق اليهودى الثرى الذى سلبها الحياة تقريباً، ومع ولادة طفلهما ، فإنها تصبح بإيجاز طموح إسرائيل نفسها. لم تكن الشخصيات الفلسطينية الأدبية فى هذه المسرحية المجازية ، أكثر من تقنيات يدرس من خلالها المؤلف الإسرائيلى مصادر قلقه الشديد.

كان كتاب المسرح يصورون الفلسطينيين بتعاطف يكاد يكون شاملاً و كلياً قبل الانتفاضة. ولكن نتج من تغيير وجهة النظر هذه فى أثناء الانتفاضة رؤية الفلسطينيين كصورة للعنف المخيف . وفى حالات كثيرة، تعكس المسرحيات آراء الشعب المتعارضة حول الفلسطينيين . فبينما كان يُنظر إليهم كضحايا لسياسة إسرائيل المتمثلة فى التعريف الصهيونى للدولة اليهودية ، فقد خاف منهم الشعب الإسرائيلى وكرههم كأناس . اتخذت حاجيت يعرى Hagit Ya'ari منهجاً غير عادى فى دراستها لحياة النساء الفلسطينيات التى أصبحت لا تحتل بسبب إيذاء رجالهن المستمر لهن (Abir ، ١٩٩٢) . تشابه هذه المسرحيات فى إيقاعها الوثائق أو المقولات التعليمية من قبل المؤلف، والموجهة إلى الجمهور، ومن حيث توافقتها مع التقاليد التعليمية اليهودية، حيث تقدم الدروس من خلال وسيلة القصص والحكايات الخرافية . وقد طغى المضمون على الشكل فى القصص الدرامية؛ لما فيه من بساطة تكاد تكون بدائية، تصف العلاقات بين العشاق وأفراد العائلة، الذين يعكسون المجموع الكامل لسياسات الدولة .

مسرحية إسحاق لاوار Yitzhak Laor "إفرايم يعود إلى الجيش" Ephraim Returns to the Army ، التى كتبت عام ١٩٨٥ ، هى عمل يمثل كثير من الاتجاهات للغة التى تعارض الاحتلال ، لكن تسفاتا Tzavata قدمها على المسرح أول مرة عام ١٩٨٩ . كان لاور ، وهو صوت يمثل الاحتجاج الراديكالى من اليسار حتى نشر أول رواية له عام ١٩٩٥، أحد الكتاب الأكثر

تأثراً بتحيز النقد المستمر، وذلك بسبب نشاطاته السياسية والتي ، فى الإطار الإسرائيلى ، أصبحت جزءاً من شخصية الكاتب. يجب تذكر أنه بعد نشر "أيام زكلاج" عام ١٩٥٨ ، رفض منح إسحاق أكثر جائزة أدبية أهمية فى إسرائيل، وهى جائزة بيايك Bialik Prize ، وذلك بسبب مناقشته للأيدىولوجيا الإسرائيلىة الأولى، والتي أعتبرت مشكوكاً فيها إن لم تكن مدمرة . وأصبح يزهار - تبعاً لذلك - نموذجاً راسخاً محبوباً ومحترماً . ويبدو الأمر مثيراً للسخرية بعض الشيء أن لاور ، الذى تشير مسرحيته "إفرايم يعود إلى الجيش" إلى إحدى قصص يزهار ، قد عانى مصيراً مشابهاً؛ فمع حصوله على جائزة رئيس الوزراء للأدب عام ١٩٩٠ ، فقد رفض إسحق شامير ، وكان رئيساً لحكومة الليكود فى ذلك الوقت ، أن يوقع على شهادة منح الجائزة . وهذه ليست علامة على الحكم الجمالى aesthetic Judgement للمؤسسة السياسية الإسرائيلىة، ولكن لتأثيرها فى مهنة لاور فى التشييط الراديكالى .

كان لاور مشهوراً بمعاركه مع هيئة الرقابة، مع أن مسرحياته أقل جرأة فى تناول موضوعاتها من مسرحيات معاصريه الراسخين، أمثال حانوخ ليفين، ويهوشوع سوبول. فتمثل مسرحية "إفرايم يعود إلى الجيش" نوعاً من العصيان الرقيق، المشتق مباشرة من الموقف فى الأراضى المحتلة، مع أنها تصفه فقط بطريقة ملتوية تنقصها الأمانة . مسرحية يزهار الأولى "إفرايم يعود إلى الأرض الخضراء" Ephraim Returns to The Grassland (١٩٣٨) ، هى النموذج الأيدىولوجى الذى حاربت ضده مسرحية لاور. حيث ينسب إلى يزهار خلق شخصية الصابرا الأدبية ، بطل قصصه الأولى . يشن هذا الشاب الإسرائيلى المثالى دائماً حرباً داخلية بين احتياجاته كفرد ومتطلبات مجتمعه . أثبت الموقف فى الأراضى المحتلة والانتفاضة أنهما أكبر تهديد لقدرته على التحمل ، لأن بطولة الطراز القديم المغلفة بالرومانسية أصبحت غير مناسبة فى صراع يُغير فيه الشقاق الداخلى الأساس الأخلاقى .

تقدم مسرحية لاور بطلاً سابقاً ، وهو إفرام Ephraim، الحاكم العسكري لإحدى مناطق الأرض المحتلة ، والذي يتحرى عن مقتل فلسطيني بواسطة جندي إسرائيلي . تتشابه في هذا الإطار المسرحية مع تقليد العري كرمز كان سائداً في الأدب سابقاً، والذي يموت فيه العري على أيدي الإسرائيليين. لم تعد الحرب في مسرحية "إفرام يعود إلى الجيش" حرباً للتحرير، ولم يعد الإسرائيلي ضحية للقهر الأجنبي . يكمن العبء في المسرحية في عدم وضوح رؤية إفرام حول طبيعة دوره كقائد في ظروف غير مقبولة ، وأن الشعب اليهودي، الذي مثله ذات مرة أولئك السادة الأخلاقيون مثل إسحاق بابل، وهـ - ن بياليك، وولتر بنيامين، وهابن، ومولر، ومودلياني، وماركس وغيرهم ، قد أصبح الآن قاهراً، يشوه سمعة الثقافة اليهودية بتصرفاته . وقد مزج لاور بعضاً من أنماط حزب البالمخ بشخصية إفرام التي ابتكرها؛ إنها صفات البالمخ المتناقضة: حيث كان نموذج شخصية آفي لشاحام حكيماً ، ورفيقاً، ولا يرتكب خطأً أخلاقياً، وكان إفرام قاسياً وانتهازياً ومتشائماً. يستدعي لاور متعمداً "الأيام الخوالي" باستعارته فقرة من أدب البالمخ، والأغاني الشعبية في ذلك الوقت ، والتي استخدمها حين ذلك لخلق رموز جديدة. ^(١٣) يعلق إفرام في أحد المشاهد متشائماً مخاطباً زوجته الغريبة: "... بعد غد سوف يرمون بنا خارج المنزل، وسيكون علينا نقل الطعام في القوافل التي تدور حول القدس المحاصرة، في حين تطلق علينا المصائب النار من الحقول"، وهي إشارة ساخرة لحصار القدس عام ١٩٤٨ . وبينما كان بطل آفي واثقاً من هدفه ، يتفاخر إفرام باعترافه لنفسه بالغموض.

يُحل الغموض في عضو البالمخ إما من خلال إخضاع نفسه الشكاكة ، وإما من خلال النقاش الأخلاقي ، كما في مسرحية "سوف يصلون غداً" لشاحام .

يخفى غموض إفرام طبعته الحقيقية عن نفسه هو ذاته وعن الجمهور؛ فهو مضطر إلى إحضار قاتل الفلسطيني للمثل أمام العدالة، أو أن يعقد اتفاقاً معه. يفرض العقوبة في منطقته، ويحاول إيجاد مطبعة فلسطينية مخربة وتدميرها، لكنه يعقد مقابلات سرية في أثينا مع أفراد في القيادة الفلسطينية. ظهرت أصدقاء ملحمة يزهار الأخلاقية، "السجين" The Prisoner (١٩٤٨)، في التحقيق مع الفلسطينيين في مسرحية لاور. إن جلد إفرام لنفسه شيء قاس، يُوحى، بواسطة الإشارة إلى حديث شيلوك الشهير في "تاجر البندقية"، إلى أن النزعة غير الإنسانية هي همُّ الإسرائيلي المتزايد.

بينما لا تُروى مسرحية "إفرام يعود إلى الجيش" من وجهة نظر الفلسطينيين. المقهورين، فإنها تُختتم بصورة مرثية لسجين عرّى مقيد بسلاسل إلى كرسي، تضعفه سخرية موظفة إسرائيلية. وفي النهاية تحولت المسرحية من موضوع المسؤولية الفردية إلى الأخلاق القومية، بمشكلاتها التي لا تُحل. تركنا المؤلف مع البطل الذي يتركه صراعه الأيديولوجي جامداً عاجزاً عن فعل أي شيء على الإطلاق، وهو الجمود الذي وسعه لاور مجازياً ليشمل الاحتلال نفسه.

يوجد المضمون السياسي لمسرحية لاور بدرجة أقل في الدراما المقدمة على خشبة المسرح منه في النص المسرحي. فيوجد كثير من التعليق السياسي المباشر في الإخراج المسرحي، والذي يوصل المبادئ الأيديولوجية للمؤلف إلى القارئ وليس إلى المشاهد. ينكر الإخراج المسرحي احتمالية الأحداث على خشبة المسرح كهجوم ساخر على الرقابة، حيث تندمج تعليقات مثل "لا توجد مشاهد مثل هذه في الحياة"، و"مخالفًا للطريقة الغبية فهمت الرقابة الطقوس الشعائري"^(١٥)، وإشارات إلى الرقابة الأولى، وإلى إلغاء المسرحية، في نوع من الميتادراما في الحوار. وكما أراد لاور، من دون شك، تؤكد تعليقات المؤلف واقعية المسرحية، من طريق إدماج تجاربه الموثقة جيداً كشيء مختلف لردود أفعال الشخصيات.

مسرحية "الرجل المقنع" The Masked Man لإليان حازور هي إحدى أكثر المسرحيات التي تدور حول الانتفاضة جودة من الناحية الفنية، وقد فازت بالجائزة الأولى في مهرجان عكا عام ١٩٩٠، ثم أخذها بعد ذلك مسرح كاميري، حيث استمر عرضها فترة طويلة. كتبها حازور Hazor وهو في السنة الأولى في دراسته للدراما. وعلى عكس مسرحية لاور، تضع هذه المسرحية الطويلة الأولى، التي تدور بشكل مباشر، الانتفاضة الفلسطينية في محور الحدث. ومع أن كاتبها إسرائيلي، إلا أن الموقف الإسرائيلي قد تم تهميشه لمصلحة تبنى الكاتب للاتجاهات الفلسطينية. تدور المسرحية حول ثلاثة أشقاء في إحدى مدن الضفة الغربية، وهم: نعيم Naim، مخرب فلسطيني، وداود Daud، متعاون مع قوى الاحتلال، وخالد أخوهما الصغير. لا تكمن قيمة المسرحية فقط في حبكة الدرامية؛ ولكن أيضاً في بنائها. تتكشف القصة بالتدرج، حيث تقع أحداث المسرحية في مستودع للفحم قبالة حائط ملطخ بالدماء. فيستجوب داود كي يكتشف حقيقة إمكان تعاونه مع السلطات الإسرائيلية. تُعب لعبة خداع مزدوجة من خلال الحوار، في حين أن داود يتحدى أخاه بطريقة مراوغة، ويعرض نعيم Naim دليله تدريجياً، حتى يقع داود أخيراً في شباكه. إن ظهور خيانة داود، والفخاخ التي نصبها هو ونعيم - كلٌّ للآخر - مشتقة بصورة طبيعية، لا تتجزأ، ولا يشعر بها المشاهد من موقف المسرحية نفسه، من دون الحاجة إلى الإطناب في البلاغة أو الخطابة، يتراكم التوتر باستمرار، ويُستخدم الحوار باقتصاد، وفي صميم الموضوع، وهو أقوى وسيلة لاستمرارية الحدث.

وأخيراً، هذه مسرحية تتميز برؤية كلية شاملة مطلوبة، محتوية على الموقف الذي يتطابق مع منطقة بعينها، لكنه أيضاً يتناسب مع الدول الأخرى الكثيرة التي تضم الأقوياء والضعفاء. وأيضاً، تطور الشخصيات جيد ككائنات إنسانية

مقنعة، على الرغم ، ربما ، من النمطية الموجودة فى الشخصيات الفلسطينية التى رسمها المثقف الإسرائيلى. ^(١٦) إن أصعب مهمة كما يقول حازور، "هى خلق الشخصيات حتى لا يكونوا سطحيين ، أن تضيف لونا إليهم . فى هذا الإطار، أخذت جزءاً كبيراً من ذاتى ، بصفة أساسية من أجل شخصية خالد، الذى هو فى الواقع أنا أو الفلسطينى الذى أريد أن أتصالح معه" ^(١٧) . لقد نجح حازور فى اجتناب الأنماط ، لأن شخصياته الفلسطينية ليست مثيرة للشفقة، وليست غبية، ولا نبيلة إلى درجة كبيرة؛ لكنها أناس يمكن الجمهور الإسرائيلى أن يتعرف إليها على مستويات عديدة . ولأول مرة يرى الإسرائيليون "الآخر" مرسوماً بقدر من التعاطف والواقعية أيضاً، وليسوا أشراراً تماماً، أو ليسوا اختياراً تماماً . يعترف داود بجبنه وضعفه، ويجسد نعيم شخصية الإرهابى حتى لحظة موت أخيه عندما يغلبه الحزن والندم . تتزايد ثقة خالد ، الذى بدأ كفتى مرتبك ، فى نفسه حتى يصبح قادراً على القيام بالمهمة المكلف بها، ويطعن داود حتى الموت . تنتقل القوة باستمرار بين أخوين ناضجين ، فالسيطرة مع أحدهما أو الآخر بالتبادل .

أدى اختيار الممثلين الإسرائيليين الذين يقومون بأدوار الإخوة إلى تعاطف الجمهور مع الشخصيات ، مع أن هذا قد يكلف المسرحية مصداقيتها . ومع ذلك ، تقدم المخرج بواسطة هذا الفريق خطوة نحو تأكيد للجمهور أنه يشاهد عملاً فنياً، بالإضافة إلى شريحة من الحياة . دفع جدال حديث فى إنجلترا أثاره مطلب سياسى صحيح بأنه يجب أن يقوم بشخصية عطيل ممثل أسود ، دفع أحد النقاد إلى أن يتساءل إذا ما كانت شخصية شيلوك يجب أن يقوم بها يهودى تقليدى، مما أثار مسألة الخروج عن مصداقية العرض المسرحى. تكمن دقة "الرجل المقنع" فى المكان الذى دعمه التكوين القوى للشخصيات، والورطة التى وقع فيها الأخوان . بلورت خبرتهم فى الولاء والتضحية مادة الواقع اليومى فى

الضفة الغربية كما تراها وسائل الإعلام الإسرائيلية . وبينما تقدم المسرحية تعليقاً على العنف ، فإن هدفها المحورى هو عرض لتدمير القيم الإنسانية والأخلاقية كلها فى موقف لأزمة مستمرة داخل الأمة، وداخل الأسرة التى تمثل نموذجاً عالمياً .

مسرحية "الرجل المقنع" هى فى الأساس مسرحية إسرائيلية من حيث المكان الذى تقع فيه الأحداث، واللغة التى لا توجد بها أية مصطلحات إنجليزية؛ بل فقط لغة الحديث العبرية. لا يوجد أى ذكر "ليهود" يعارضون "الإسرائيليين"، ولا يوجد جدال حول أوروبا أو الماضى ؛ بل يوجد العنصر الصهيونى متضمناً فى المسرحية، لأن الأحداث نفسها تُقدم التعليق الأيديولوجى . تجتنب مسرحية "الرجل المقنع" - قبل كل شئ - الفخاخ التى وقع فيها كثير جداً من الدراما الإسرائيلية. فالحوار مقتصد، وليس مطناً أو واضحاً وضوحاً زائداً . فتقدم المسرحية وجهة نظرها من خلال الصورة المجازية ، مثل الدم الموجود على الحائط، والذى يفصله خالد بعد ذلك، والسكين التى تظهر فى مسرحيات وقصص عديدة تدور حول موضوع الانتفاضة، والبراز الذى يشير إلى الأوضاع فى مدن الضفة الغربية، حيث تقع الانتفاضة، والذى يعمل أيضاً كرمز للموقف غير القابل للتصالح تماماً .

كانت تفهم الحرب والعلاقات بين الإسرائيليين والفلسطينيين فى بعض المسرحيات السياسية فقط ضمناً . كانت مسرحية "آلام المسيح" The Pangs of The Messiah (١٩٨٨) لموتى ليرنر Motti Lerner ، أول مسرحية تواجه موضوع المستوطنات الإسرائيلية فى الضفة الغربية . يلمس المؤلف الأنشطة السياسية لسكان المستوطنات المتدينين بطريقة مباشرة وبدوق، وليس بطريقة تشريحية نقدية فى مسرحيته. يختلف أبطاله بطريقة ما عن الأبطال

العاديين، كأفراد من أسرة من المستوطنين في الضفة الغربية، الذين يتحملون محن الحرب الأيديولوجيا مع بقية الإسرائيليين ، بما في ذلك الجيش، واحتمالية قيام الحرب الفعلية مع الفلسطينيين . توصل ليرنر إلى تسوية في منطقة الدين- صموئيل Shmuel هو نموذج الأبوى ، وهو يهودى متدين ، وعضو في جماعة دينية صهيونية، وهي جماعة جوش إيمونيم Gush Emunim ، والذي يتلو النص التوراتي كتصديق لقرارات المستوطنين والمواقف المترتبة عليها ، لكنه يعجز عن مساندة الحل الذي رآه ابنه، والمتمثل في العنف والإرهاب. يصل صموئيل إلى نتيجة مفادها أنه أفضل لليهود أن يتخلوا عن الأراضي من أن يصبحوا قتلة . ومن خلال دورة غير مباشرة، أكثر من تلك التي يقوم بها الكتاب الآخرون ، توصل ليرنر أيضاً إلى نتيجة، وهي أن الاحتلال المستمر هو علامة على التدهور الأخلاقي في إسرائيل، كما أن مستوطنيه عسكريون مسلحون باستمرار، لكنه يوازن هذا بتصويره لشخصية صموئيل، الذي بينما يؤمن بالحق المطلق لأهدافه وأهداف جماعته ، يستنكر الأساليب التي يسعى أبناؤه إلى تحقيق هذه الأهداف من طريقها . إن شعبية المسرحية بين اليمين السياسي في إسرائيل تشير إلى أن ليرنر قد نجح في عرض شيء أكثر من النمط من خلال شخصية صموئيل .

إن قصة المسرحية ، مع ذلك ، أكثر قليلاً من كونها إطاراً لمناقشة سياسية مطولة . فالحدث ، الذي يدرك الجمهور المتأخر له يمكن أن يوصف بالقدرة على التنبؤ ، يقع في المستقبل القريب : فإسرائيل على وشك أن توقع اتفاقية سلام مع الأردن . يعود ابن صموئيل وزوجته ، أفثير و تيرزا Avner & Tirzah بسرعة من أمريكا، حيث كانا يقومان بدعاية لإسرائيل، وانضموا إلى بقية أفراد العائلة، بمن فيهم زوج الابنة ، دني Denny ، وهو الإرهابي الذي قضى بالفعل فترة في السجن ، وناداف Nadav ، الابن الأصغر، وهو إما إنه متخلف وإما إنه

ساذج ، وهو يقوم ببناء منزل لنفسه . أثارت أخبار اتفاق السلام غضب الابن وزوج الأخت ، يزداد غضبهما برحيل الجيش القريب ، تاركاً المستوطنين يواجهون الفلسطينيين من دون سلاح . يُعدُّ صموئيل مظهرة كبيرة ضد الحكومة ، مكونة من مئات من الناس من كل منطقة في الأرض . وعندما يخفق هذا ، يتولى أفنير ودنى المسألة بنفسيهما ويفجران مسجداً فوق جبل المعبد ، وهو الحدث الذي أدى بصموئيل إلى الوصول إلى استنتاجه اليائس . تنتهي المسرحية بانتحار ناداف ، الذي استخدم فيه مدفعاً رشاشاً عيار AK-47 ، KP- .

ومع ذلك ، فقد قدمت شكوك كثير من النقاد ، حول مسرحية "آلام المسيح" ، وهو عمل سياسي مباشر أكثر من الأعمال الأخرى ، قدمت للجمهور وجهات نظر من خلال الشخصيات التي كانت أكثر قليلاً من مجرد تجسيد للأيديولوجيات . فهي مناسبة تماماً لهذا الوقت ، مثل تعليق في الصحافة اليومية "شكل من أشكال النشرات من الخطوط الأولى للتاريخ" .^(١٩) تقدم من خلال شخصياتها عرضاً للموقف من الجوانب كلها ، من جناح اليسار إلى جناح اليمين العسكري ، مع وجود كل عنصر في النقاش السياسي : ملكية الأرض ، التي كانت شغل الأدب الإسرائيلي الشاغل منذ أوائل الستينيات ، والشقاق الأيديولوجي بين الإسرائيليين أنفسهم ، وعدم كفاية الليبرالية ، ودور الجيش ، وأخلاق الاستيطان ، وأصول الكراهية الفلسطينية ، والتهديد بحرب أهلية إسرائيلية وحرب مع العرب ، واستخدام الهولوكوست كمكون للخطاب السياسي . ينصح صموئيل ، اليهودي الصادق والمتدين ، ابنه :

من السهل تبرير كل شيء بالرجوع إلى الهولوكوست . اعتقدت أن
استيطاننا هنا قد نجح في إنقاذنا من عقدة اليهود المضطهدين .
فلن يكون هولوكوست جديدة هنا ... لن نخلق جيتو لليهود هنا . مَنْ
سيأتي ليعيش في جيتو؟^(٢٠)

هذا أشبه بإعادة لشعور متكرر في الأدب الإسرائيلي ولكن عناصر قليلة تستعيدّها ، أبرزها أسلوب رسم الشخصيتين ، أولاً ، شخصية صموئيل ، الذي ظهر في البداية كمتعصب يتلو فقرات من التوراة . ومع ذلك ، أدى فهمه البطيء إلى خيانة ابنه ، وإلى إقدامه على إعادة تقييم إيمانه بحرمة المستوطنة . مر صموئيل - وهو شخصية درامية - ببعض التطور ، لكنه يعمل أيضاً كرمز للصهيونية الكلاسيكية ، كنظام متصدع كانت مضامينها الغائية قد تم تجاهلها على نطاق واسع . والشخصية الثانية التي تستحق الذكر هي شخصية ناداف ، الابن البسيط البريء ، الذي لا يريد شيئاً أكثر من أن يبني منزله ويعيش فيه في سلام . بهذا التصوير يشير ليرنر إلى أن ناداف هو كل ما تبقى من البطولة الإسرائيلية الماضية ، والتي وقعت ضحية الكره والعنف . يُعلق صموئيل ، مشيراً إلى بناء ناداف لمنزله : "يقول الحاخام كوك إنه بينما كان الرواد يبنون الأرض لم يضعوا تعاويذ؛ بل وضعوا قوالب من الطوب فوق بناء أرضنا المقدسة"^(٢١) . ناداف ومنزله رمزان مؤثران للجنة المفقودة ، حلم ممزق الأوصال .

تناقش المسرحية الاحتجاج المنظم ، فهي تضرب القوي السياسية بعضها ببعض (كالجيش الإسرائيلي والمستوطنين والحكومة الأردنية والمستوطنين) ، ويختتم المناقشة بسؤال أيديولوجي موجه من المستوطنين إلى الجمهور . إن حقيقة أن صموئيل ، وهو شخصية محبوبة ، يرى خطأ أساليبه ، لرسالة سياسية واضحة ، لكنها ظلت من دون حل ومن دون مناقشة في إطار المسرحية . وكما هي الحال غالباً في إسرائيل ، يعقب عرض المسرحية مناقشات عامة ، لكن هذه المناقشات لا تشكل جزءاً من الدراما نفسها ، يُحول هذا النوع من النقاش أحياناً الدراما المتكاملة إلى مجموعة من الموضوعات ذات النهايات المفتوحة والمطروحة للمناقشة .

عَرَضَت المقالات التى كُتِبَت عن "آلام المسيح" أمثلة لبعض مشكلات النقد الإسرائيلى بصفة عامة : توظيفها لموضوعات غير مترابطة، وافتقارها إلى الموضوعية السياسية . وافق معظم النقاد على أنها كدراما كانت مسرحية "آلام المسيح" مقبولة ، وأن الإخراج والأداء كانا جيدين ، و- أحياناً متميزين - ومع ذلك ، فقد أعرب معظم النقاد فى مطبوعات الوسط أو صحف اليسار - عن قلق شديد بسبب حيادية ليرنر الظاهرة فيما يختص بالمستوطنين وأنشطتهم . يشير هذا إلى منهج النقد الإسرائيلى للأدب كله . فقط، نادراً ما يُشارك نقاد المسرح المرموقين فى بريطانيا فى هذا النوع من التعليق السياسى المتشدد . بل إن قراءهم ليسوا على دراية بمؤسساته السياسية فى إسرائيل . بنيت الدراسات النقدية لمسرحية ليرنر على أساس سياسى؛ فقد تمت مناقشة المكان الذى تقع فيه الأحداث، وشخصياتها الدرامية على ضوء الواقع السياسى، فى حين تم تجاهل الوسيلة تقريباً بالكامل . صحيح أن ليرنر لم يُشر إلى ما إذا كان يتعاطف أو لا يتعاطف مع أيديولوجيا جوش، أو إذا ما كان على دراية بتأثيرها أو بتبعات أنشطة أعضائها . لا تُعطى المسرحية نفسها أية إشارة إلى الموقف السياسى لمؤلفها، وهى بذلك - كما يرى بعض النقاد - لا يمكن تصنيفها كمسرحية سياسية أو وثائقية ، أو كهجائية، أو كدفاع عن العقيدة اليهودية، أو كجدلية ؛ لكن كدراما اجتماعية ذات قدر عال من الواقعية التى يقوم فيها كل فرد من أفراد الأسرة العديدين بإظهار مشكلاته الخاصة . وحتى ذلك، ترتبط هذه المشكلات الخاصة بالموقف السياسى الخارجى . إن الفعل الذى يصل بالمسرحية إلى درجة الذروة فى المسرحية هو فعل سياسى .

أعرب كثير من النقاد عن عدم رضاه أن أفراداً من جماعة (حزب المؤمنين) Gush Emunim ، والجماعات الدينية الأخرى الموجودين بين الجمهور، قد

أعجبوا بمسرحية "آلام المسيح"، وتوحدوا مع شخصياتها . يُشير هذا، كما تدعى
جيورا مانور Giora Manor^(٣٣) ، إلى رغبة ليرنر في تحقيق الصدق. ومع
ذلك، لا يرجع نجاح المسرحية أو إخفاقها إلى اهتمامات الكاتب المسرحي
السياسية . وفي هذه الحالة ، لا يجب عدّها كإخفاق، ببساطة لأن جوش أعجب
بها . يتهم مانور ليرنر بكشفه حقيقة أن أعضاء حزب المؤمنين ما هم إلا "أناس
عاديون مثل أى شخص آخر" ، فكتب يقول : "أن تفهم هو أن تغفر ... وأنا لست
مستعداً لأغفر لأولئك الذين يجلبون الكوارث لنا جميعاً". يبالغ مانور في كراهيته
لحزب المؤمنين، باستخدامه مصطلحات مثل "الشیطان"، وباستشهاده بأقوال
متأملين . فهو يدعى أن استخدام الواقعية غير مناسب في مسرحيات تقدم
عروضاً ساخرة، أو شيطانية. وحيث إن ليرنر قد اختار استخدام المذهب
الواقعي ، فمن الواضح أنه لا يسعى إلى أى منهما . ومثل مانور ، صنف ميخائيل
هاندلسلتز Michael Handelsaltz^(٣٤) المسرحية بوصفها دفاعاً عن حزب
المتدينين، في حين وصفها ليرنر بعدم المسئولية .

زار ليرنر، وبعض الممثلين في أثناء كتابة المسرحية أوفرا Ofra ، وهي
مستوطنة لجماعة جوش إيمونيم ، لمقابلة أعضاء الحزب، وللتشاور مع أعضائه
المعتدلين، الذين وجه إليهم الشكر في نشرة البرنامج: "لا أريد أن أقل من قدر
المستوطنين بهجائى لهم . أشعر، إذا فعلت ، بأننى أنقص من قدر نفسى
بمعاداتى لهم".^(٣٥) هناك قدر من عدم الاتفاق بين أعضاء جماعة جوش إيمونيم
في أوفرا، فيما يتعلق بدقة تصوير ليرنر لأسلوب حياتهم ومعتقداتهم . ادعى
بعضهم أنه قد مر سريعاً على السطح . يشير أحد الحاخامات إلى أن مصداقية
الكاتب المسرحية يجب أن تفوق محاولاته لتناولها : "هذه المسرحية مناسبة
جداً... من الرغبة في الاستماع، وأن يكون المرء عادلاً ورفيقاً ، فلم تضع ذاتك،

أو آراءك فيها. ففي لحظة سماعي جزءاً من مسرحية "آخر اليهود العلمانيين" The Last Secular Jew (وهي مسرحية ساخرة متعددة الفصول لصموئيل هاسفارى ، هاجمها الأرثوذكس) ... وبها كثير من الفجاجة، لكنها كانت مسرحية سياسية. أعرف أنه وضع ذاته فيها . الدراما هنا ليست سياسية أبداً".^(٢٥) وعلق ناقد آخر قائلاً: "إن الرقابة لن تلحظك".^(٢٦) وكما فهم هذان العلمانيان بطريقة بدائية ، لم تناسب محاولات ليرنر أن يكون عادلاً مع أطراف الدراما السياسية جميعها، فقد كانت مسرحيته هجيناً من الواقعية السياسية والميلودراما العائلية ، ومع أن "إحساس المشاهدين المسبق بالعمل ككل" منع رؤيتهم له في إطار ميلودراما العائلة ، ومن جهة أخرى ، يجب على العمل السياسى ، سواء أكان رواية أم دراما، أن يظهر اهتماماً بكلا الجانبين ، وأن يكمل "الترتيبات السيئة التى يزدريها المؤلف"^(٢٧) ، وإلا سوف يقدم المؤلف جدلاً عنيفاً .

أحد إنجازات ليرنر الرئيسة في مسرحية "آلام المسيح" هو نقله ميدان الجدل السياسى من المؤسسة أو البيت إلى الشارع . فقد وجد أسلوباً جديداً لاحتلال مكان مدنى استُخدم بالفعل من قبل كتاب أوروبيين كثيرين، ولكن ليس كما استخدم في الأدب الإسرائيلى . ففي مسرحياته ، تسيطر على الشوارع تجمعات محتجة من البشر، والامتداد المدنى أصبح قوى سياسية، والمكان السياسى الشرعى للناس، وأرض المعركة الخاصة بهم ، كما رأينا في أنحاء العالم كلها. أقيم الإضراب في مكان عام مكشوف ومشترك، ويعيد عن منازل الناس. تتكشف الصراعات السياسية في مسرحية ليرنر ، فيقتل الناس ويُجرحون في أرض معاركهم الجديدة ، في شوارع المدن النامية التى ينتشر فيها العنف في الضفة الغربية^(٢٨) .

فى هذا العنصر، وفى عناصر أخرى مشابهة ، يشق نص ليرنر الثانوى الواعى، أو غير الواعى، طريقه خلال الرواية السطحية ، خالفاً لوحاً من الآمال

والأفعال، تستشعر الصهيونية من خلاله ، كنتاج للقومية وتطلع الفلسطينيين إلى وطنهم . القومية نفسها، كسمة للحدثة ، نمت فى بيئة مدنية ، وقد تركت القومية الفلسطينية الحديثة القُرى العربية لتصبح متمركزة فى المدن . فى مسرحية ليرنر ، يتمركز صراع كل من الفلسطينيين والإسرائيليين على الاستيطان فى المدينة ، والأساليب التى يستخدمها كل منهما لتحقيق هدفه تعتمد على رموز مدنية معروفة . فعقرون Avron ، سكريتر المستوطنة ، يقترح بسخرية ، استخدام أطر السيارات المحترقة، والبراميل التى تستخدم كموائق، للتأثير فى مندوبى التلفزيون الأجانب. تتورط أسرة صموئيل فى مهمة تبشيرية يكون فيها حضور ابنته الحامل إلى المظاهرة رمزاً للشجاعة والتحدى . وبالروح نفسها تُصير الأم ، وهى مدرسة ، على أن الأطفال المسئولة عنهم هم "أفضل الأسلحة التى نمتلكها". تستجيب زوجة ابنها تيرزا Tirzah ، وهى الصوت الليرالى فى المسرحية : "لم أكن لأخذ النساء الحوامل والأطفال فى هذه المهمة فقط، حتى تصورهم كاميرات التلفزيون"^(٢٩) إن القيمة الدعائية لوضع الأطفال فى مواجهة الشرطة والجنود المسلحين ثبتت ليس فقط فى الضفة الغربية وغزة، ولكن أيضاً فى سوويتو Soweto * .

يفرض أحد النصوص على الآخر ، وهو الاستراتيجية الفلسطينية على الاستراتيجية الإسرائيلية، ليس فقط أن التفوق العاطفى والدافع الدينى وحالة النهضة المدنية متشابهة ، لكن جداول الأعمال المتشابهة أيضاً - مع النصوص

* سوويتو إحدى أهم المدن فى ضواحي جوهانسبرج - العاصمة القديمة لجنوب إفريقيا - جرت فيها مصادمات دامية بين المواطنين الأفارقة السود والقوات العنصرية البيضاء، التابعة للنظام العنصرى السابق، خلال السبعينيات والثمانينيات . (المراجع . ص ٥٠) .

التي تقوم عليها - ترسم الخطوط العريضة للتفكير السياسى لكل من الفريقين . يقدم هذا تقريراً حول تطلعات متشابهة لكلا الطرفين. وبهذه الطريقة يؤكد على المأساة الجدلية للموقف، سواء أكان ليرنر يقصد أن تكون هذه الصورة المجازية غير واضحة أم لا، لكن تجسيدها فى النص الخاص به لا يمكن التفاوض عنه ، مُعيراً مسرحيته ثقلاً أكبر جدلية وأكثر على مستوى التجريد، أكثر مما كان سيحققه من خلال الخطاب السياسى المتشدد . يشير نموذج ليرنر ، ونموذج آخرين كثيرين خلال الأدب ، أن الشخصيات العربية الفلسطينية لا تمثل نفسها دائماً، أو الصراع على نطاق أوسع . ويعملون أيضاً على التعبير عن مشاعر مبدعها التي لا يستطيعون التعبير عنها . إن العلاقة بين النص والأيدولوجيا هي جزء لا يتجزأ من المخيلة اليهودية ، ويفترض دعوة الشخصيات الفلسطينية والعربية إلى الاعتقاد اليهودى بالآخرة ^(٣٠) ، أو النصوص القومية ^(٣١) . إن الشخصية الروائية العربية ليست فقط رمزاً، ولكنها تحية من المؤلف للمذهب السياسى . تكشف ازدواجية الكتاب تجاه الشخصيات العربية عن نفسها فى عرضهم لمشاعر لا يمكن التعبير عنها بطريقة أكثر مباشرة؛ وذلك بسبب المفاهيم المتغيرة للصهيونية منذ ١٩٤٨ . أصبحت الشخصية العربية بديلاً لهم ، ليس فقط الشخص الذى يعانى تحت وطأة الوطن الذى يصعب استعادته ، وهو الآن يصعب استعادته بالنسبة إلى الإسرائيليين بمعنى مختلف ، ولكنه الشخص الذى يؤمن بأنه يمتلك حقاً تاريخياً غير قابل للمنازعة فى هذه الأرض . تقترح الرواية والدراما القومية دفاعاً أدبياً أصيلاً عن الأيدولوجيا الصهيونية الكلاسيكية . يريح إحالة المؤلفين الإسرائيليين التعبير عن الأيدولوجيا إلى شخصياتهم العربية بدلاً من التعرض المباشر لها. يكمن قدر من الصراع الكبير والمعقد مختبئاً فى هذه النصوص . ويكمن فى الصراع السياسى الإسرائيلى الخارجى صراع رقيق داخلي مختلف من التعاطف والرفض ، وهو ميل إلى التعاطف مع

الصدام الضارى، مع إيمان الكاتب بالحفاظ على بقاء القومية اليهودية واستمرارها.

زيادة على ذلك ، استخدم كاتب المسرح السياسى الإسرائيليون المسرح كأداة للترويج لأيديولوجيا سياسية مشتركة . استخدمت وسائل تقديم هذه القضايا الكلمات بصفة عامة، وليست الأحداث المهمة، أو رسم الشخصيات؛ كى تعرض وجهة نظرها السياسية ، وكان نتيجة ذلك أن أصبحت أشبه بسرائح متشابكة من البلاغة أو الدعاية . إن التقليد الوثائقى كامن بعمق كبير فى الثقافة المسرحية الإسرائيلية، التى تمتلك كل شىء، وتستبعد احتمالية وجود شكل بديل للدراما السياسية، يكون فيه رسم الشخصيات هو الذى يحمل الرسالة، وليس الدعاية الدينية والسياسية الواعية، أو الهجمات .

آتول فوجارد Athol Fugard هو أحد الكتاب الذين استطاعوا أن يقدموا مشكلات الضحايا بطريقة مقنعة - فى هذه الحالة مشكلات السود فى جنوب إفريقيا تحت سياسة التمييز العنصرى - بواسطة عرض المواقف المحددة التى يعيشون فى ظلها، وذلك من خلال تجربة فردية لشخصيات مقنعة . فى مسرحية "Sizwe Banzi is Dead" ، جعل فوجارد الجمهور الأبيض يعى قوانين البطاقات الشخصية التى تطبق فقط على السود . وفى مسرحيات أخرى، يقدم معلومات عن آثار مظاهر الحرمان المتعددة الأخرى لسياسة التمييز العنصرى . عمل فوجارد باستمرار مع ممثلين وكتاب سود، غالبًا فى إطار عروض يتم الإعداد لها من خلال ورش عمل ، ولهذا السبب كانت كتاباته مقنعة وأصلية . إن جوهر المسرحية السياسية يجب أن ينشغل بالعلاقة بين الأفكار السياسية وتجربة الشخصيات، التى إما تؤمن بهذه الأفكار ، وإما ،

بطريقة ما ، تستجيب لها، أو تعاني بسببها . فى دراما الأفكار الإسرائيلية ، تساعد الشخصيات باستمرار على تحقيق جدول أعمال تعليمى للكاتب ، ليس أقلها المسرحيات التى تقدم نقدًا للصهيونية من خلال تناول موضوع العلاقات العربية الإسرائيلية .

الفصل الرابع
الصهيونية فى المسرح
(نموذج سوبول)

الصهيونية في المسرح

(نموذج سوبول)

تمثل المنهج المفاهيمي لدى يوشوع سوبول في الدراما الإسرائيلية في الاتجاه إلى استخدام التاريخ كمصدر لدراسة المجتمع الإسرائيلي الراهن . فالمسرحيات التاريخية يمكن أن تكون تعليقاً على زمن الكتاب المسرحيين بالقدر نفسه الذي تكون فيه تعليقاً على الفترات التي يبدو أنها كُتبت عنها . ووفقاً لهربرت لندنبرجر Herbert Lindenberger ، "إن رؤية الإنسان للماضي لا يمكن أن تنفصل عن المجال السياسي والاجتماعي الذي يعمل ويفكر فيه" ^(١) . وفي رأيه، إن الكتاب المسرحيين المحدثين المعنيين بالتاريخ، "لم يخلعوا كما لم يخلع من سبقوهم من استقراء الحاضر على ضوء الماضي"، ويستشهد بيرخت كمثال أولى ^(٢) .

بثبات شديد على المبدأ، أكثر من أي كاتب مسرحي إسرائيلي آخر ، يقدم سوبول تحليلاً منهجياً للتاريخ السياسي والاجتماعي لإسرائيل الحديثة. ولد سوبول في إسرائيل ١٩٢٩ . وبعد استكمال دراسته الثانوية في تل أبيب، التحق بحركة الحارس الصغير، وأدرج في قائمة ناحال ، وهي فيالق يلتحق بها الطلاب العسكريون قبل فترة التجنيد . وبعد ذلك درس الفلسفة في جامعة السوربون . بدأ احترافه للأدب في إسرائيل كصاحب عامود في إحدى الصحف اليومية، وهي عل همشمار ، ومن ثم أصبح أحد الحضور الذين يواجهون مسرح حيفا المحلي، الذي كتب له عددًا من المسرحيات . وظل معروفًا بارتباطه بشدة بهذا المسرح، فعمل مخرجًا فنيًا له حتى عام ١٩٨٧ ، عندما استقال بسبب الخلاف الذي أثير حول أعراض القدس Jerusalem Syndrome . يمكن تقسيم كتاباته إلى مجموعتين مختلفتين : المسرح الساخر السياسي، والمسرحية المحكمة، والتي

تقدم بعضاً من رؤاه السلبية للمجتمع الإسرائيلي المعاصر، وكذلك تقدم دراسات أصول الصهيونية ومسبباتها من خلال وسائل النصوص والوثائق التاريخية.

اقترن سوبول وحانوخ ليفين بكونهما ممثلين للنوع الأدبي الذي ينتميان إليه من جيلهما، وبالقدر نفسه الذي يمثل به كل من عاموس عوز، و أ. ب يوهوشع الدعامتين التوعم للرواية الإسرائيلية المعاصرة. ومع ذلك ، فإن صراحتهما المعارضة هي فقط، التي وحدت الحساسية الدرامية للكاتبين المسرحيين . يدين سوبول المجتمع الإسرائيلي؛ لاستخدامه التاريخ والسير الذاتية والوثائق، بما في ذلك تقارير المحاكم كمصادر له ، في حين ينتقد ليفين المجتمع بقسوة؛ لالتفافه حول الأسطورة والنمط . وبينما يُعد الاثنان متمردين، وعانيا الرقابة ، لا يمكن تصنيف أى منهما على أنه منشق . فقد قُدمت أعمال كل منهما في إطار التيار السائد للمسرح المهمشة ، من دون الأخذ في الحسبان عدم توافقهما، وتلقى كل منهما جوائز ثقافية إسرائيلية مهمة . وحقق سوبول بعض الانتشار في الخارج ، وبصفة خاصة في الولايات المتحدة وفي ألمانيا .

ربما يكون إيمان سوبول بالمسرح الساخر (مثل كل الكوميديا) كأداة دفاعية مؤثرة في مواجهة الواقع وكوسيلة لتحقيق التغيير السياسى الفعلى، ربما يكون ساذجاً . فتشير كثير من الأدلة إلى أن إسهام المسرح في تحقيق التغيير الاجتماعى ضئيل بصفة عامة. ^(٣) ووفقاً للكاتب المسرحى يوسف موندى:

من الواضح لى أن المسرحيات لا تغير الواقع ... فلم يستطع برخت، أو إرنست تoller، أو أى كاتب ألماني آخر أن يمنع الأمة الألمانية من التوحد مع هتلر ورفاقه . فى التحليل النهائي ، ومع أن مسرحيات برخت مازالت تقدم على خشبة المسرح إلى يومنا هذا ، إلا أن

جويلز Goebbels الكاتب المسرحى المأجور والفاشل، هو الذى نجح
فى جر الشعب الألمانى إلى حرب شاملة^(١).

تؤكد سوزان بينيه Susan Bennet على وجهة النظر هذه :

لا يستطيع المسرح أن يحقق تغييراً اجتماعياً أبداً . يستطيع فقط
أن يجمع بين الضغوط نحو تحقيق التغيير، ويساعد الناس على
الاحتراف بنقاط القوة فيهم، وربما بناء ثقتهم بأنفسهم . ربما يكون
المسرح أحياناً رمزاً للأحداث الداخلية والخارجية ، ومُنكرًا ودافعاً
دعوىً لإحداث التغيير، وجمالاً رؤياً جديدة^(٢).

يوجد مثال جيد على عدم فعالية المسرح السياسى فى جنوب إفريقيا؛ ففي
أثناء فترة القمع والتفرقة العنصرية ، وعندما كانت الرقابة على الأدب
والصحافة فى أزهى عصورها ، ازدهر المسرح السياسى المعبر عن قضايا
العنصرية، وأصبح مسرح السوق The Market Theatre فى جوهانسبرج ، أكثر
أمثلة المسرح السياسى ازدهاراً، وأصبح مؤسسة ثقافية . فى إسرائيل لم تخسر
المسارح التى تقدم مادة سياسية قابلة للجدل حتى إعانتها الرسمية، على الرغم
من المحاولات الكثيرة من قبل المعارضين لسحب هذه الإعانات . وفى السنوات
من ١٩٨٠ إلى ١٩٩١ ، عندما خضعت مسرحيات أكثر للرقابة من قبل^(٣) ، حتى
مسرح حيفا المحلى حصل على إعانتته، على الرغم من تعرضه أكثر من مرة
لخطر منعها^(٤) . أصر سويول على أن الفنان يجب ألا يتخلى عن المناقشة
الأيديولوجية حتى إذا كان تأثيرها مشكوكاً فيه : "أعتقد أن هناك صراعاً
مستمراً ليس فقط من أجل إقناع معارضيك السياسيين ، ولكن أيضاً كي تحتفظ
بمؤيديك حتى لا ينزلقوا إلى المعسكر المعارض"^(٥).

إن الفكرة الرئيسية في أعمال سوبول الأولى كانت مشتقة من مادة الصحف الإسرائيلية اليومية ، مثل الاقتصاد والصهيونية والدين وسياسة الاستيطان في الأراضي المحتلة (hitnahlut) . فقد بدأ دراسته الديالكتيكية للأيديولوجيا الصهيونية المؤسسة بثلاثية مكونة من مسرحيات مبنية بناءً تقليدياً غير وثائقي، رابطاً عام ١٩٤٧ إلى عام ١٩٧٨ . تدعم هذه المسرحيات، ومسرحيات تاريخية أخرى، الجذور الروحية للصهيونية الحديثة، ومؤسسيها وأيديولوجياتها ومعارضيتها . أقيمت بعض هذه المسرحيات على أساس الوثائق التي زودتها بمصادقية تاريخية، وأمدت سوبول بأمتعة حقيقية استطاع من خلالها أن ينهك قوى الصهيونية المتساوية . وهو لا يرى التاريخ كمجاز للحاضر فقط ، لكنه استخدم الشخصيات التاريخية كناتقة بلسانه للتعبير عن فلسفته ، معطياً إياها سلطة وهمية . شكلت هذه المسرحيات الديالكتيكية دراما متطورة ومستمرة لفترة طويلة للصهيونية وتبعاتها ، بادئة من تسلسل عكسي من إسرائيل الحديثة، خلال فترة مستعمرات اليشوف للهجرة الثانية (١٩٠٥ - ١٩١٤) ، وهيئنا وقت هرتزل وفرويد، وأخيراً ، مع أعراض القدس Jerusalem Syndrome ، إلى فترة المعبد الثاني Second Temple . اعترف سوبول في مقابلة معه برغبته "في العودة إلى الماضي؛ حتى يفهم ما يحدث هنا ، ماذا يحدث للصهيونية هنا في إسرائيل؟" ^(١) يدخل نقده للأيديولوجيا السياسية في إسرائيل تاريخ الصهيونية، ودور يهود الشتات في تأسيس الدولة. تشبه دراسته حواراً مستمراً بين أنصار الصهيونية "الصحيحة" ، كما يتصورها، والصهيونية "غير الصحيحة" ، كما يدينها، ويرى أنها نمت في إسرائيل .

أولى هذه المسرحيات ، أخرجتها نولا شيلتون لمسرح حيفا المحلي عام ١٩٧٤ ، بعنوان "ليلة رأس سنة ١٩٧٢" ' 72 New Year's Eve ، وهي أول رواية درامية

طويلة لسويول . تبدأ أحداث المسرحية التي كان عنوانها الأصلي "الكلمة الأخيرة" The Last Word يوم ٧ أكتوبر ١٩٧٣ ، قبل أيام قليلة من اندلاع حرب يوم الغفران (حرب ٦ أكتوبر) * وكان أن أُجّلت المسرحية حتى انتهاء الحرب، عندما أعاد سويول كتابة أجزاء منها، وتغيير عنوانها "لأننى، أردت أن يوضح أنها كتبت قبل الحرب، اخترت عنوان "سلفستر ٧٢" Sylvesyer, 72 ، بسبب صداها المنفر، وارتباطها بالثقافة التي نمت هنا بين الحربيين، وهى (ثقافة) أكثر ما تشير إليه هو احتفالات ليلة رأس السنة" ^(١٠) (احتفالات رأس السنة العبرية).

تُعد "سلفستر ٧٢" أولى الطلقات فى معركة سويول الأيديولوجيا الطويلة . تقدم قصتين من التوراة ، وهما العهد أو العقد ** وقصة إسحاق وولديه ، يعقوب ويعيسو Jacob & Esau ، مقدماً النسيج العاطفى الذى يتضمنه النص . وتتضمن أيضاً مواجهات بين الآباء والأبناء ، أحياناً ما تنتهى نهايات مأساوية ، كما يتضمنه الأدب الإسرائيلى الآخر . أكثر الأمثلة التي يمكن مقارنتها بمسرحية "سلفستر ٧٢" ، هى قصة عاموس عوز "طريق الرياح" The Way of the Wind التى يزدهر فيها الأب شيمشون شينباوم Shimshon Sheinbaum ، وهو جندي ، بأيديولوجيا حركة العامل الصغير السياسية القائمة على مبادئ العمل ، والذى يتسبب من دون قصد منه - ويسبب اتجاه مقرر تاريخياً - فى موت ابنه الشاعر الرقيق. ^(١١) تستدعي مسرحية "سلفستر ٧٢" أيضاً مسرحية برخت "الأم شجاعة" Mother Courage فى موضوعها عن المستفيدين من الحرب، ومن خلال خيال الرجل العجوز الذى رسمه لنفسه فى مسرحية "هنرى الخامس" Henry IV لبييراندلو .

* الخطأ من المؤلفة - فالحرب بدأت بعد ظهر يوم ٦ أكتوبر ١٩٧٣ . (المراجع . س . خ) .
** المقصود هو تعهد الرب لأبراهام بأن يكون من نسله أمة كبيرة يمنحها أرض كنعان - كما فى التوراة . (س.خ) .

ومماثلة للأجزاء المتباينة "للمشروع" ولتبعاتها ، تتكون الأسرة فى "سلفستر ٧٢" من جيرشون شابيرا Gershen Shapira ، الأب العجوز ، و يواش Yoash ، الابن ، والابنة دينا Dina ، و زوجها بو عز Boaz . جيرشون ، وهو شخصية كوميدية خفيفة، مؤمن بالأيديولوجيا الصهيونية، وينطق بحقائق يصعب فهمها بطريقة خبيثة تدل على انحراف عقلى عن الحق .. يبدو أنه غافل عن الانحلال المتزايد للفلسفة التى أقام على أساسها حياته . تقوم المسرحية على العبودية الأشبه بـ : Sheinbaum - like لمفهوم مؤسسى الصهيونية القديم، ولعدم وعيه بتبعاتها . وبالرغم من تهديدات ابنته ومداهناتها ، يرفض أن يخلع عنه معطفه القديم، الذى ارتداه ذات مرة عندما كان يُلقى خطبه "عيد أول مايو" May Day . تحتقر دينا ، التى توبخه على كلماته المتغطرسه، والتعلق بها هو روحانى ودينى، المعطف، "هذه القطعة الحقيرة من التاريخ"، التى يتعلق بها كما لو كانت ذكراه الوحيدة المتصلة بالماضى .

يحاول بو عز وديانا إقناع جيرشون بالتوقيع على عقد يتيح لهما بيع منزله القديم فى إحدى ضواحي المدينة؛ حتى يتسنى لهما بناء مركز تجارى وتسويقى شاق . سوف ينتقلون عندئذ للعيش فى فيلا أفضل، وسينتقل الرجل العجوز للعيش فى إحدى دور المسنين . يعود يواش ، الذى كان خارج البلاد لمدة خمسة عشر عامًا ، إلى إسرائيل زاعمًا التوقيع على الوثيقة، لكنه عاد فى الواقع كى يواجه والده . كفنان، ومدرس غير متفرغ للغة العبرية، وكمهاجر ، يمثل يواش لغزاً لوالده الذى رسم التاريخ خياله . يتغلب الأبناء تمامًا على والدهم العجوز ، وبإشارة إلى مسرحية "بستان الكرز" The Cherry Orchard لأنتون تشيكوف ، تنتهى المسرحية بصوت الفأس يقطع أشجار الزيتون .

تعمل مسرحية "سلفستر ٧٢" على مستويين : الأول ، الذى كان غالبًا ما يراه النقاد ، وهو أنها دراما عائلية محكمة البناء، والثانى لا يقل أهمية عن الأول ، وهو أنها صورة مجازية تمثل فيها كل شخصية سمة من سمات المجتمع الإسرائيلى فى وقت حرب يوم الغفران (حرب ٦ أكتوبر) . تمت رؤية الشخصيات جميعها فى علاقتها بوظيفة النظرية الصهيونية فى العملية السياسية الإسرائيلية وممارسة الصهيونية فى الدولة الحديثة . يحكم سوبول على الآباء المؤسسين ، متمثلين فى جيرشون، كوحوش فى طلبهم بأن "يضع الفرد نفسه فى ظل الأحداث القومية، سواء أكان يعنى هذا أن يتمثل تقليدًا أم قيمًا أخرى".^(١٣) مثل تلك القيم والتقاليد تقهر الأبناء : يهرب يوأش فى "سلفستر ٧٢" إلى بلد حيث لا يكون ذا أهمية ، فى حين يهرب بوغز أخلاقيًا إلى أسلوب حياة يعارضهم تمامًا . وتبقى الابنة وهى مستاءة معلقة بين الاثنين .

فى بداية المسرحية يُثبت جيرشون قصصًا من الصحف فى الألبوم الخاص به، وهو مستغرق فى ماضيه . فهو نمط للأب الصارم الذى ، مثل شخصية أبراهام المذكورة فى التوراة ، لا يشعر بأى شىء آخر سوى حديثه مع الرب ، وهو رجل يرى العالم من خلال شاشة التاريخ، والنظام المتحجر للخطايا الأيديولوجيا . وفى أول عرض للمسرحية ، جعل جيرشون مشابهاً لبن جوريون . ومهما يكن مقدار ما يثيرونه من شفقة فى سنهم المتقدم ، ولحظة أن يُخضع الآباء المؤسسون أبناءهم لسلطتهم الثقافية، وقوامتهم الأخلاقية، وعنادهم الأيديولوجى، يسعون دائماً إلى أن تكون الكلمة الأخيرة لهم . يقول يوأش بمرارة لوالده: "خذ أبناءك وضعهم فى بوتقة، واجعل منهم نوع الأطفال الذى تريد".^(١٤) تستجيب دينا: "لقد فعل ذلك حقاً" . ومع ذلك، لا يمثل جيرشون مجرد رمز أحادى راسخ للخطابة الصهيونية . وقد ترك للحظات الشك فى ذاته ، شك فى

كل من معتقداته ومعاملته ليوأش : "يخرج قانون الحركة والقيم ... والكلمات بسهولة من الفم . وفى الداخل يوجد - موات . طوال حياتى لم أجرؤ على أن أنادى طفلاً باسمه . كنت أخشى أن يتفكك كل شيء ... على أن أقول كل شيء ، وليس هناك وقت"^(١٥) . ماذا حدث (أسأل إسرائيل جور عن ذلك) لهذا المحارب القديم ، ابن جيل من العمالقة ، الذين تجمدوا وتحجروا؟^(١٦) ينتهى إلى نتيجة مفادها أن الأزمة متعلقة بالطبائع المختلفة للأباء والأبناء .^(١٧) يكمن الفرق فى العلاقة بين الكلمات والأفعال: لقد تحققت أحاديث جيرشون البليغة عن الجذور واليهود، والعمل ذات مرة من خلال الممارسة . الآن ، عند هذه المرحلة فى التاريخ الإسرائيلى ، يتهمه زوج ابنته بالإفراط فى الحديث.

بتغريبه ليوأش لعدم تسامحه ، يكون كل ما تركه جيرشون هو بوعز الشكاك والعنيد والمحدث الثراء . وبوعز شخصية كثيراً ما نقابلها فى مسرحيات سوبول . تفوق النقاد على أنفسهم فى استخلاص صفات ازدراء ، ليصفوا بها نجم الإيمان بالشيطان الماركسى هذا . إن المشكلة فى نسخة سوبول لهذا النمط الرأسمالى هو أنه ، حتى نهاية المسرحية ، ليس شخصية غير محبوبة ، مثله مثل شخصيات سوبول الشريرة الأخرى ، وهو الوحيد الذى يمتلك سحراً وتنوعاً . رجل بدأ حياته من لاشيء ، لكنه الآن يستأجر المئات ، يمن فى ذلك العرب ، فهو غير مرغوب فيه ، وشاك ومتشبه برأيه : "عندما خرجت من الجيش لم أكن أحتاج إلى الالتحاق بالجامعة . ولم يكن معنى بنس ، لكن بوعز يعرف شيئاً عن الحياة (فلسفتى أنا بسيطة : وهى أن كل إنسان له بداية فى الحياة تتظره عندما يجدها ، لا يكون هناك حدود ، ستكون السماء هى حدودك . وإذا لم يحدث ، تأكل "برازا" طوال حياتك"^(١٧) . يشير الكاتب بوعز عشرون Boaz Evron ، متعاطفاً مع وجهة نظر سوبول السلبية عن الرأسمالية الإسرائيلية ، إلا أن الجيل المؤسس

يفتقر إلى الحجج الروحية، على الرغم من بلاغتهم الرفيعة. "ما أراد هذا الجيل إنجازه حقًا كان هو الغزو بكل معنى الكلمة، وانطلاقًا من وجهة النظر هذه، ومع شخصيته المنفرة، يُكمل (بوعز) المشروع بالتأكيد".^(١٨) يصل عقرون إلى نتيجة فحواها أن المشروع أُريد له منذ البداية أن يخلق نوع القوة التي يمثلها بوعز. تكشف شخصية بونز - يسترسل عقرون - عن نتائج رؤية المؤسسين، وهى سيادة خاوية من القيم، أو أى بعد روجى^(١٩).

وبالنسبة إلى سوبول تمثل هذه الشخصية فساد الدولة فى أسوأ صوره، بسبب انفصال الرأسمالية والنظرية الأيديولوجيا. عاش بوعز بعد الحرب، وهو يمثل المستفيدين منها، فهو يغش زوجته ويستغل والد زوجته، فهو يُعبر عن كراهية سوبول العميقة للارتباط بالمشروع الصهيونى :

بوعز : لا تعتقد أنه لا يؤمنى أن هذا البلد لم يعد ما اعتدناه . ذلك الشعب ليس من اعتاد أن يكون ... ذات يوم قام شعب ما ، يا صديقى القديم ، بفعله الأشياء من خلال المثل والإيمان ، كان هذا حسناً منه ! الآن ، اسمع ، يفعل كل شيء من أجل المال . الصواب هو الصواب ! المال ، المال هو المال ... إذا عشت فى ذلك الوقت لازدريت المال. لكن اليوم ... هذا هو الواقع ، يا صديقى القديم ، ولن تغيره . لذلك أقول : قم باللعبة والوي كل فرد، واخرج أحشائهم - يا صديقى القديم - فسوف يحترمونك وستصبح شخصاً مهماً^(٢٠).

مناقض لهذا ، أن يُعجب الرجل العجوز بعملية بوعز ، ويرى فيها انعكاساً لبرجماتية جيله: "(بوعز) رجل ذو خصائص فائقة لا يقول: "رجل عملى".

يوأش هو التنازل الأيديولوجي ، النشيط السياسي الذي ، بعد أن قضى فترة في السجن ، هرب من ثورة والده عن طريق الحياة في الخارج . يحتفظ جيرشون بصورة فوتوغرافية له في إطار أسود، ويدعي عدم معرفته عندما يعود، مستكراً ليس فقط اختلافه في الرأي وانشغاله، بل تمرده الشخصي . يوأش هو الصوت الأخلاقي الذي يتوسط لإصلاح ذات البين بين الشخصيات في المسرحية. يُعد هو وبوعز تجسيداً مدنياً لشخصيتي آفي وجونا لنتان شاحام ، مشيراً إلى أن هذين الجانبين المتعارضين للشخصية الإسرائيلية كانا موجودين منذ البداية، حيث تتنافس الانتهازية منذ البداية مع القيم الأخلاقية التي قامت من خلالها الدولة.

تصوير سويول للتقدم في العمر دقيق وذكي . فالرجل العجوز ، بافتقاره إلى الوضوح ، هو عنصر ربط، وغالباً ما يكون عنصراً محركاً . على سبيل المثال ، يحاول بوعز و دينا إغراءه بوصف مزايا دور المسنين. ففي كل مرة يزيدون إحدى المزايا ، سواء أكانت ميزة حقيقية أم من اختراعهما ، وهو مستمر في منولوجه الداخلي المشتت.

بوعز : سيكون في مصلحتك أن تذهب وتعيش في مكان مناسب لك، فيه طعام وخدمات.

جيرشون (وهو يتصفح الألبوم الخاص به) : فقط هكذا، فقط هكذا. آه يا زلكيند Xilkind . هنا ، فوق العجلات . لاسال Lassalle أخرى . كان بإمكانك سماع نياحة في المركز الاجتماعي . المؤمنون بفكرة أن الخلاص متاح للجميع، والمؤمنون بأن الخلاص مقصور على النخبة فقط .

بوعز : وسوف تدهش عندما تسمع أن هناك أناسًا في عمرك
نفسه هناك . لقد بدأنا حقًا في البحث عن مكان .

جيرشون : هذا تانيشكي Tanich'ke . حصان أصيل . الينورا
دوس رقم ٢ . نعم، نعم. (موجهًا حديثه إلى بوعز) هل تعرف
دانونزيو D'Annunzio ؟^(١١)

استمر هذا الحوار برهة، حتى يسأل جيرشون فجأة : هكذا ، ما هذا المكان؟

دينا : ماذا؟

جيرشون: هل هو مكان لطيف؟

دينا (مندهشة) : نعم ، مكان لطيف جدًا .

جيرشون: إذن، حسن جدًا . إن المكان هنا لطيف.

بواز: إن به حقيقة.

بعد فترة، يهرب جيرشون مرة أخرى، بالعودة إلى الألبوم الخاص به وإلى
ذكرياته. فهو غير متواثم، وغير مفهوم من قبل أبنائه ؛ فهو شخص متحجر ، أو
- كما يصفه كثير من النقاد - ديناصور. مصيره الوحيد المحتمل هو أن يُنحى
جانبًا ، حتى يتيح مكانًا لجيل بوعز . وهو - في أفضل حالاته - استنتاج غير
قاطع : بأن المثال الصهيوني قد أصبح متحجرًا وفاسدًا، لكن بُدِّل به ما هو
أسوأ منه . يوأش، المثالي ، الذي تظاهر من أجل حقوق العرب، قد تم تجاهله
بالفعل. فلا يوجد تطرف معقول في ذاته، واستنتاج سوبول هو أن انصهارًا

وجوديًا للثلاثة فقط ربما يقدم المادة إلى مجتمع فعال . لقد دعم چيرشون ويوعز تحقيق المشروع الصهيونى على حساب الصحة العقلية للأمة .

ناقشت الصحافة مسرحية "سلفستر ٧٢" تقريبًا كوثيقة سياسية، وأخذت فى بعض الأحيان بجدية كتحذير . ونادرًا ما كانت تُقيّم كدراما - كنوع جمالى - ونظر إليها مرات أكثر بوصفها بحثًا سياسيًا . وظل الفنانون فى السبعينيات يقومون بالدور التنبؤى التقليدى ، فى مواجهة قادة الأمة بالحقائق التى يعتقدون أنهم لن يلاحظوها بطريقة أخرى . أكد النقاد ، مع ذلك ، أن المشكلات التى أثارها "الفنانون والمؤلفون" تجاهلها الموظفون السياسيون الكبار . ومع ذلك ، استمرت السمّة "التنبؤية" للدراما الإسرائيلية فى التمييز بينها وبين دراما الدول المستقرة.

قُدمت الدراما الوثائقية مع الواقعية بقوة على خشبة المسرح الإسرائيلى منذ عام ١٩٦٧ حتى أوائل التسعينيات . إن تكليف المسرح الوثائقى هو فى الحقيقة تحكيم للعقل وليس للمشاعر . ووفقًا لأحد أعظم مفسريها ، وهو بيتر ويز Peter Weiss ، تُعنى المسرحية الوثائقية - بالدرجة الأولى - بتوثيق حدث، معتمدة على مادة حقيقية أصلية، مثل الخطابات والإحصاءات والخطب والتقارير الإخبارية فى الصحافة أو السينما . ومع ذلك ، ومع أن الحقائق هى الأساس الصحيح للمسرحية الوثائقية ، فإنه من الأجدر بمثل هذه المسرحية أن تكتب كشكل للاحتجاج؛ حتى "يُكمن الإنجاز المتخيل للفنان الفرد فى اختيار أفكار المسرحية وتنظيمها".^(٣٣) الانتقاء الناتج يكون أقرب إلى الذاتية منه إلى الموضوعية. وفوق كل شيء ، يستخلص ويز ، أن المسرح الوثائقى يتخذ موقفًا منحازًا ، فيدعو المؤلف المسرحى الجمهور إلى أن يكون حكمًا مناصرًا . المشكلة هنا هى أن تحافظ على التوازن الفنى بين الحقيقة و الرواية والحقيقة والخيال . وبذلك

تكمن قيمة المسرحيات الوثائقية الإسرائيلية ليس فى إعادة إبداع القصة من السجلات التاريخية، ومن ملفات القضاء والمحاورين - مع أن سوبول قد حقق هذا - لكن فى ترتيب الأفكار برؤية لإثارة تساؤلات ومناقشات .

تمتد جذور المسرحيات الوثائقية الإسرائيلية ، منذ أمثلتها الأولى من مسرحية حناسنش Hannah Scensh لأهارون ميجد Aharon Meged إلى النسخ الحديثة (ومنها مسرحية إليزا Elisa (Lasker - Schüle) لموتى ليرنر Motti Lerner ، إلى الحقيقة الموثقة ، المزودة بإضافات معينة متخيلة من قبل الكاتب المسرحى . لم ترتق الشخصية المحورية فى أى من هذه المسرحيات عن الإطار التاريخى الذى وُضع لها؛ وذلك لأن المسرح الوثائقى بصفة عامة يُخضع رسم الشخصيات للرسالة المقدمة فى المسرحية. إن المخيلة الدرامية غالباً ما لا يضيق الخناق عليها بشدة من التاريخ والتأريخ والأساطير القومية فقط؛ بل من عجز الكتاب الدراميين الأدائى، بالابتعاد بشخصياتهم عن التيمات الأيديولوجيا. وبسبب الحدة الشديدة لهذه المسرحيات ، تبقى الشخصيات أكثر قليلاً من كونها شخصيات تافهة .

لغة المسرحيات الواقعية والوثائقية ملولة وغير مزخرفة . ووفقاً لما يراه آرثر ميللر Arthur Miller ، فإن النثر هو لغة العلاقات العائلية، فى حين يفتح العالم الخارجى المسرحية على لغة شعرية خاوية.^(٣) أكد النقاد على غياب المجاز فى كثير من الدراما الإسرائيلية الأصلية ، وعلى افتقارها إلى الشعر . تبقى المسرحيات الواقعية أو الوثائقية الإسرائيلية - لغوياً - فى إطار الأسرة الممتدة Extended Family ، والمجتمع بتقاليده الشائعة وتجاريه المشتركة.

مسرحية "ليلة العشرينيات" The Night of the Twentieth (١٩٧٧ و١٩٩٠)^(٢٤) ذات الفصل الواحد هى أحد أبحاث سوبول الوثائقية الأكثر جودة

عن أصول الصهيونية ، وقد أخرجتها للمسرح نولا شيلتون في عرضها الأصلي .
وهي تسترجع أحداث إحدى الليالي في شهر أكتوبر عام ١٩٢٠ ، التي قضتها
مجموعة صغيرة من الرواد الشبان فوق قمة تل قبل نزوحهم إلى مستوطنة
منسورين Mansurin في اليوم التالي . هؤلاء الطلابيون هم مثقفون شبان
ينتمون إلى الطبقة الوسطى، وقد تركوا منازلهم ووظائفهم في أوروبا ليعيشوا في
مستوطنة اليشوف الجديدة ، آملين أن يحققوا طموحاتهم في حياة نقاء حقيقية
في إطار مجتمع راقٍ أخلاقياً ، هذه هي المهمة التي يريدون تحقيقها . لم تدعم
المسرحية، مع ذلك ، هذه الادعاءات الخاصة بدوافعهم الأيديولوجيا ، لكنها
تستكشف الأسباب الاجتماعية - النفسية الكامنة وراء مغامرتهم إلى المجهول.

أمدت التقارير الموثقة جيداً عن مستوطنة الحارس الصغير - أو كوميون
Bitanya - Ilit ، وهي تجربة غريبة فيما يكاد يشبه النزعة الجماعية الروحية
Cultic Communalism ، أمدت سوبول بالوسائل التي استطاع من خلالها
استكشاف بعض من خرافات الهجرة الثالثة ، هجرة الرواد اليهود من أوروبا إلى
فلسطين من ١٩١٩ إلى ١٩٢٣ . كانت Bitanya-Ilit ، أحد أكثر كوميونات
Communes العمل الرائدة تشويقاً ، وربما غرابة، في أوائل العشرينيات . تقع
المستعمرة فوق قمة تل يشرف على بحر الجليل ، جمعت حوالى أربعين أو
خمسين رجلاً وامرأة من جاليسيا Galicia ممن كانوا أعضاء في الحارس
الصغير . كان هدفهم هو خلق ثقافة عرقية، جديدة ، تختلف فقط عن ذلك
المجتمع الخاص بيهود الشتات أو الرأسمالية الأوروبية . يُشبه دافيد هورويتز
David Horowitz أحد أعضائها (الذى يصبح بعد ذلك رئيساً لبنك إسرائيل)
Bitanya "بالطائفة الدينية ... بقائدها ذى الشخصية المؤثرة، ومجموعة الرموز
الخاصة بها ... بنظام للزهد الروحي ... بنظام رهبانى بدون إله".^(٢٥) إن تجربة

Bitanye قد تم تسجيلها فى الذاكرة والمقالات، وعلى الأقل فى ثلاث روايات، وفى سجلات الجماعة المسماة جماعتنا^(٣١).

كانت "المنافشة" هى إحدى سمات أنشطة الـ Bitanya، وهى - بالضبط - أشبه بجلسة اعتراف جماعية تتكون من حوارات فردية، تكاد تكون اعترافات هيستيرية علنية؛ حيث يكشف أفرادها أخص أسرارهم . قد أخذ كثير من مادة سوبول من ملفات تلك الجلسات . لقد بُنيت مسرحيته على ليلة "المنافشة" التى كشفت خلالها شخصياته السبع ليس فقط عن أسرارها الخاصة؛ بل أيضاً عن شذوذ "المشروع" . ففى الحقيقة، كان لدى سوبول القليل ليقدمه، غير السماح للشخصيات بالحديث عن نفسها ، الأمر الذى ، وفقاً للتقارير الموجودة ، فعله أجدادها الحقيقيون بطريقة بليغة . ثم تبنى هذه المادة ليقدم نقداً للصهيونية كان روائياً تماماً ، لأنه مهما تكن سقطات الممارسين الأفراد ، فالمشروع ككل لم يُشك فيه قط.

تُفتح مسرحية "ليلة اليوم العشرين" بمناقشة أيديولوجيا ، تبادل للأفكار والتصورات السطحية الزائفة الشائعة . وبالتدريج يصبح الجدل اعترافاً صريحاً ، بالإضافة إلى فكرة العرى على كل من المستويين المجازى والحقيقى وهو يقدم للمسرحية صورتها المجازية المحورية . والشخصيات المميزة ، ليس كممثلين لأنماط بأسرها، بل كأناس ذوى بعض الخصائص الفردية الواضحة . إفرايم ، الابن المتمرد لأحد موظفى البنوك الأثرياء من فينيسيا ، هو الصوت الرئيس الثابت للمسرحية ، ممثلاً البلاغة الصهيونية الكلاسيكية والشعارات التاريخية . ربما يمثل مئير يعرى Meir Yaari ، قائد فرقة بيتانيا . يعزز إفرايم المفاهيم الصهيونية المقدسة حتى يناقشها الآخرون . شخصية موسى Moshe شخصية أكثر تعقيداً ، تقدم المثال كمعارض للقيمة الأيديولوجيا للمسرحية ، ربما يكون

هو صوت الكاتب الدرامى . وكمحارب فى الحرب العالمية الأولى ، ينتقد موسى الأجنحة الصهيونية، وتركيز الصهيونية على الأمة والوطن والتاريخ والأسطورة. نافتالى Naftali ، مازح، ذو أسلوب خاص به، يستخدم الدعاية التى تسمى إلى ذاته كمهرب من فكرته عن قبحه ، وهو شئ أشبه بالكلاشيه؛ مثل المهرج المحطم القلب . يكون نافتالى صداقة حميمة مع عقيفا Akiva تكون ، ونراها كما يحكم عليها الآخرون، بقعة سوداء فى مجتمع الكوميون المفتوح والقائم على المساواة . تفهم المجموعة "أن تحب لشخصك" على أنها خطيئة الفردية الرأسمالية. شيفرا Shifra عنيفة ومثيرة وعاطفية، ويحبها الرجال كلهم. نهاما Nehama داهية ومعتمدة على نفسها ومنقفة، وتتمتع بكل الصفات الذكورية الموجودة فى عقائد ذلك الوقت . وميريام Miriam يملؤها الغضب لاعتماد نهاما على نفسها وتريد زوجاً وطفلاً، وتوافق تماماً ، على عكس المثل الجمعية للمجموعة ، أن تؤسس بيتاً مع إفرايم . يمثل هؤلاء الشباب خنوعاً فظيماً، وإنكاراً للاحتياجات الفردية. ومع ذلك، توجد الاحتياجات الفردية، وتحول عن هدفها الأساسى إلى هدف أسمى أخلاقياً أو ثقافياً من خلال العمل أو الجدل الميتافيزيقى، الذى من الواضح أنه ليس كافياً .

يقترح سوبول أن هذا "الجيل من العمالقة" لم يكن مختلفاً عن أى جيل آخر، وأن أفرادهم كانوا مشوشين ومصابين باضطراب عصبى، واستخدموا مشروع الرواد كحل لمشكلاتهم الشخصية . تقدم كل شخصية من شخصياته سبباً مختلفاً لوجودها أو وجوده فى فلسطين، ويعبر كثير منها عن خيبة أمل فى المجتمع الذى وجدته هناك ، وخبية أمل ناتالى على وجه الخصوص ناتجة من الانقسامات حتى فى مستوطنة اليشوف . هذه الفكرة طورها يهودا يعرى Yeho-da Yaari ، أخو مئير Meir ، فى روايته القائمة على تجربة بيتانيا، "عندما كانت الشمعة تحترق". When the Candle Was Burning^(٣٧) . ومن جهة أخرى،

هناك قيمة تاريخية ضئيلة لاقتراح سوبول الذى قدمه من خلال شخصياته، بأن المشروع القومى العظيم لم يأت كنتاج لأية أيديولوجيا سامية ، ولكن فرضته الظروف فى حياة كل بطل ، مثل النزاعات العائلية، أو الخوف من الاضطهاد، أو خيبة الأمل فى الحياة فى أوروبا .

إن المشكلة المحورية فى مسرحية "ليلة اليوم العشرين" هى مسألة معارضة الفرد للاحتياجات الجمعية ، بما فى ذلك الحاجة الى أن يحب الآخرين ويحبوه . يناقش مستوطنو سوبول مشكلات الأنانية، والصراع بين الفرد والمجتمع . ويؤرخ مؤير باعري عملية تأسيس أخوة تكون العلاقة بين أفرادها "واضحة وحقيقية وجديدة"؛ وسيؤرخ لروح من "التكافل والتعاون" يسير وفقاً لوعى حركة الشباب، ولنقدتها الشديد للمجتمع الأوروبى.^(٢٨) فالأسرار يجب أن تُكشف ، كما لو كان أفراد المجموعة يرون أنفسهم كجسد متصل للأخوة المطلقة ، حتى إنهم يحاولون تحييد (إبطال) فروق الجنس . "فى بيتانيا تجاوزت الفكرة الجمعية كل شىء، حتى إن الممارسة الجنسية بين فردين عُدَّت دريًّا من الأنانية، إلا إذا تشارك الحبيبان مشاعرهما مع المجتمع بأسره فى "المناقشة".^(٢٩) من خلال ذكرياته ، يستدعى دافيد هوروتز أنه فى بيتانيا يوجه النقد والحكم إلى الفرد المشرف على "العنف الروحى".^(٣٠) يبالغ الصراع بين الخاص والعام من حساسية المسرحية المجردة ، والمتضمنة ، كما هى ، فى الحب والشهوة الجنسية . يؤكد سوبول أن الأنانية المطلقة لا يمكن تحقيقها، وأن الحب والخصوصية احتياجات إنسانية قوية . عندما تتعارض هذه الاحتياجات مع الواجب تجاه مثال مجرد للمجتمع؛ فالناتج يكون تنازلاً غير مريح، وأحياناً ما يكون غير قابل للتطبيق .

أيضاً من الموضوعات المحورية فى المسرحية الصراع بين الأهداف المتوارثة من الرواد، وحاجتهم إلى خلق وجود اجتماعى جديد، وغير قابل للمناقشة.

ووفقاً لموشى ، الذى تقدم بلاغته دعمًا جدليًا شديدًا للمناقشة ، تعاني المجموعة تحت وطأة أجندة مفروضة عليها من الخارج ؛ فانقسمت بين الإدراك الذاتى والإدراك التاريخى . يقاوم موشى فكرة تحقيق الأيديولوجيات والشعارات ، متذمراً من أنه لن يسمح لأى فرد أن يحوله إلى بيان رسمى . أراد فقط "أن يعيش كإنسان بين الناس" . ^(٣١) يدعى أن "الرموز" و "الأساطير" قد حلت محل سلطة الآباء ، وأصبحت سلطات مجازية خاضعة لأفراد الجماعة . عاد لا يريد أى ارتباط بالتاريخ، "لا بتاريخ النمسا ولا روسيا ولا اليهود"؛ لكن فقط الارتباط بمجتمع إنسانى فى عالم عادل . وافق بعض الآخرين على فكرة خلق مجتمع لا يتعارض مع العقيدة (ex nihilo) ، بادئاً من جديد، ورفضاً أوروبا، والأيديولوجيات الأوروبية. يشرحون أسطورتهم فى إطار النفى exile المعادى للسامية، الذى لا يخجل منه :

إفرايم : كلكم تريدون نوعاً من "الوجود" المكتمل النهائى . سيكون شيئاً سيئاً بالنسبة إلينا فى هذا البلد، فى اللحظة التى نبدأ فيها العيش بواسطة مثل هذا "الوجود" النهائى المكتمل . يجب أن نعيش حالة من نشوء مستمرة، فى حالة التوتر الناتج من النشوء المستمر ... أعطانا أبائنا الضعاف الحياة، وريتنا أمهاتنا المصابات بالهستيريا . هذا هو ما تعفن بداخلنا : الخوف من العالم، واقتقاد الإحساس بالأمان ^(٣٢) .

بإدراكهم لأنفسهم كضعفاء، فإنهم يصفون صبغة ذاتية واضحة على الهجمات الشرسة للفيلسوف الأسترالى المعادى للسامية أوتو ويننجر Otto Weininger، الذى أفرد لها سوبول بعد ذلك مسرحية كاملة .

خلق يهودا ياعارى فى روايته مستوطنة متخيلة؛ وهى مستوطنة تل مئير Tel Meir، التى اشتق فكرتها أساساً من مستوطنة بيتانيا التى كان هو وأخوه مئير من أعضائها . قام المستوطنون بإخلاء تل مئير وحرثها وتجفيفها وسط كثير من الفقر والمرض . ومثلما عانت جماعة سوبول ، عانت جماعة ياعارى - بالقدر نفسه - القلق والاكتئاب؛ فقد كانت جماعة تل مئير دائماً فى حالة حزن وحيرة . لكن الحيرة والأسف اللذين اعتريانا الآن كانا مختلفين وأكثر قهراً^(٣٣) . وهى محاطة بالجبال ومنعزلة، ولا توجد وسيلة اتصال بينها وبين الآخرين، ويهددها العرب الموجودون أسفل التل ، يتأمل أفراد المجموعة موقفهم:

شئ لا يصدق ! نحن ، أطفال جيل من الجواله الذين مروا خلال
دول كثيرة جداً فى رحلة تجوالنا، والذين قابلوا الآلاف من الناس
فى طريقنا، نحن الآن نسجن أنفسنا فى جزيرة منعزلة ونعدها كل
العالم ! ... سؤال كبير: لماذا ؟ يواجهنا فى تحد مستمر : لماذا
نحرق الأرض؟ لماذا ننشر الحبوب؟ لماذا نزرع؟ لما نعيش معاً؟ لماذا
نعيش؟

تعطى قصة ياعارى سبباً تافهاً لقلقهم؛ وهو قلة النساء فى المجموعة . تقدم "جماعتنا" ، وهى مجموعة من الكتابات التى يمكن أن نعول عليها أكثر من غيرها، كتبها أعضاء من البيتانيا ، إجابات بديلة . فهى تصف "المناقشة" : كوخ مظلم ... يضىء ضوء المصباح ظللاً صفراء قبيحة عليك ؛ تجلس ورأسك مطاطاً إلى أسفل ، ووجهك مكتئب، وترتعث من الرجفة الشديدة ... لماذا أنت حزين إلى هذا الحد؟ شفتاك مطبقتان بشدة، وعيناك تشبهان عيني السكران، وتبحث عن شئ فى غبار الأرضية الرمادية الذى تدوسه بقدمك^(٣٤) .

تكشف 'جماعتنا' أن الخوف والضغط العصبي والتمرد ورفض تقبل الواقع قد دعمت الإحساس بالكآبة ، مصحوبًا بولادة متعسرة داخل المجتمع . كان هناك بلاشك أيضًا إحباط جنسي، وكبت وشعور بالذنب.

يحتفظ سوبول في مسرحيته بالأفكار الغربية عن الجنس والإثارة، التي تخطى خلف فلسفة مستوطنى بيتانيا . أصبحت نماذج معينة للإثارة ، ليهود الشتات البرجوازيين المكبوتين ، جزءًا أساسيًا لأيديولوجيا إعادة البناء الاجتماعى . كان إيروس ، إله الحب عند الإغريق ، فى الحقيقة أحد أكثر المفاهيم انتشارًا بين حركات الشباب الأوروبية ، وهو مشتق فى جزء منه من ثقافة الشباب الألمانية ، وحركة السير إلى الأمام Wandervogel (التي تأثرت بها حركة الحارس الصغير بشدة) ، ومن فرويد وبوبر . كتب مثير ياعارى عن "فكرة حركة الشباب"، وعن التربية والإثارة ، ومن ثم كانت التقارير المميزة الناتجة من المناقشات مشربة بأفكار "الإثارة" الجنسية الجمعية.^(٣١) كان هناك قدر من التوتر الجنسي فى بيتانيا يرجع فى جزء منه إلى عدم توازن الرجال والنساء ، وإلى الجو العام الذى تسيطر عليه العزلة، وفحص الإنسان لمشاعره وأفكاره. أدت الحرية من القيود الاجتماعية العادية كلها، ومن مؤسسات الأخلاق التقليدية، إلى صراع مُحير بين الرغبة والإحجام قد تم تحويله عن هدفه البدائى إلى فكرة خيالية عن ما يمكن أن تكون القوة السياسية للإثارة .

أنتجت متاعب المستوطنين الجسمانية والنفسية الحقيقية المناخ المحمل الذى استغله سوبول فى مهمته فى نقض الأسطورة . فقد استفاد من مادة من جو "المناقشة" عن الهيستريا المتحكم فيها بوضوح ، والتي أصبحت فى ذاتها مسرحية، وصنعت دراما لا يمكن مقاومتها فوق خشبة المسرح . ومثل نظائرها فى بيتانيا ، سُجنت شخصيات سوبول فى اللحظة القائمة بين الطفولة

والمراهقة. إن انتقالها المرسوم من شعورها بالأمان النسبي فوق قمة التل إلى خطر المستوطنة الجديدة أسفل التل هو تحول مجازي من مرحلة الشباب إلى مرحلة النضج والفعل، بعد الأمان الذي توفره النظرية والنقاش الشاب. كان المستوطنون الشباب على وشك إنهاء مرحلة الطفولة فوق الجبل ، على الرغم من افتقارهم إلى السيطرة الكاملة على مصيرهم .

باحفاظه بالأسلوب الخاص به خلال الدراما التاريخية التي قدمها ، يعرض سوبول لمعتقدات الرواد وأفعالهم بطريقة مفارقة في الزمن الحاضر، أى إنه يقدمها في غير زمانها الصحيح . بينما تناقش مسرحية "الليلة العشرون" أسطورة الطلائع ونمط الرائد ، يكون اهتمام سوبول الأول هو أهمية كل من الأسطورة والنمط لإسرائيل الحديثة، وإثارة تساؤلات حول الهوية والحاضر إشارة إلى إسرائيل بطريقة أكثر مباشرة منها إلى بيتانيا ، وكان الشباب الإسرائيلي النمطي الذي رسمه سوبول هو الذي سكن مستوطنته المتخيلة فوق التل . يستخلص سوبول التفسير الخاص به عن مشروع الرواد من سلسلة من الملاحظات للأحداث والتطورات المحتملة الوقوع، لكنها غير ملاحظة . ويأدراهم المتأخر للأحداث بعد وقوعها، يقدم سوبول شخصيات "الأسلاف" الشباب كشخصيات غير قادرة على الإجابة عن الأسئلة التي تدور حول الغايات، والتي تشوش المجتمع الإسرائيلي الحديث، تلك الغايات التي تدور حول وجودها في منطقة الشرق الأوسط، وشخصيتها ومستقبلها السياسي. تواجه الشخصيات في مسرحية "الليلة العشرون" التساؤلات الإسرائيلية المعاصرة التي يثيرها ما قبل تاريخ إسرائيل.

يبحث الإسرائيليون عن جذورهم التي صُهرت - من أجل الصهاينة والاشتراكيين كلهم في المجتمع - أولاً في تاريخ الصهيونية، والمستوطنات اليهودية

فى فلسطين . مسرحية سوبول هى مسرحية عن أناس يبحثون عن هويتهم، وهى مكتوبة لأناس يبحثون عن هويتهم ؛ هى عن شباب يبحث عن مغزى لحياته، ومكتوبة لشباب يبحث عن مغزى لحياته. المعنى الخفى للمسرحية يكمن فى أن الشخصيات التى تبحث عن معنى لحياتها هى بالتحديد الشخصيات التى يرى فيها كثير منا مصدرًا وتأكيدًا لحياته هنا ^(٣٧).

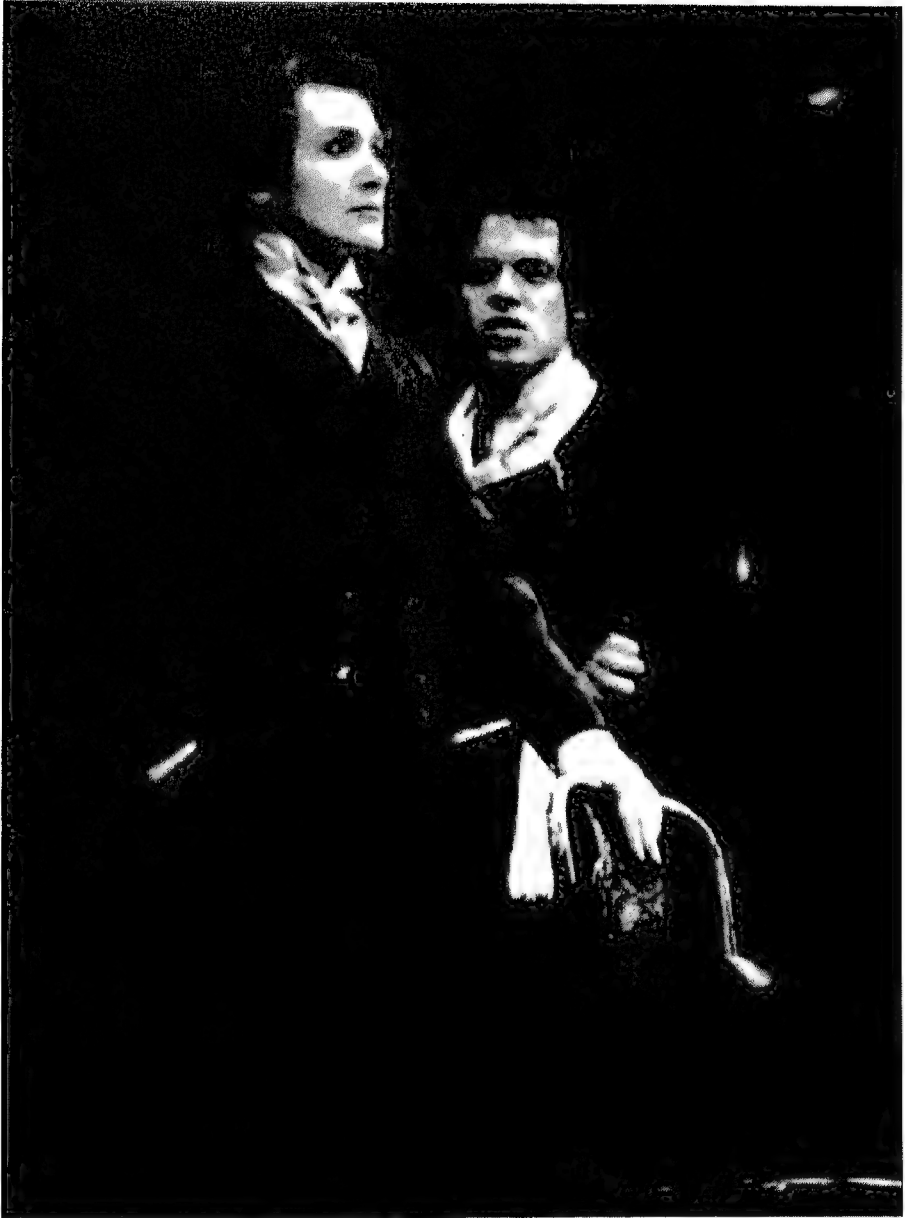
إن أقوال سوبول السياسية فى المسرحية تأتى خارج السياق ، وتظل بعيدة عن نسيج المناقشة المتناسك والمصنوع بعناية . فقد أعطى موسى حديثًا تنبؤيًا عن إخفاق السلطة فى إدراك تبعات سياستها على مواطنيها :

علينا غدًا أن نخرج لمواجهة الخطر ، وربما الموت . سوف تأمر الجماعة ابنك، ياميريام ، أن ينهض ويخرج إلى أحد الجبال، ويقف على حراسته هناك . هل ستكون لديك القوة على الاستمرار فى الحياة مع الجماعة إذا لم يعد؟ إذا عرفت أن الجماعة لم تتحدث قط معه أو معك، وأن الناس الذين أرسلوا ابنك ليموت قد أخفوا أنفسهم عنك، أو ربما نرسله تحت مسمى المركز الزراعى الذى يرسلنا جميعًا إلى مانسورين غدًا ، ماذا ستكون جدوى الحياة ؟ منذ اللحظة التى يقتل فيها الابن الأول سوف يتجول الناس هنا، وهى نفوسهم سخرية، وهى أرواحهم موات ^(٣٨).

وبشئ من السخرية المنعكسة على الذات ، جعل سوبول إفرايم يتذمر من استرسال "موشى" فى الحديث عن المستقبل . يعتمد خطاب موشى البلاغى إلى أزمة الشرق الأوسط المعاصرة : "سوف نعيش هناك بدلاً من الشعب الذى كان هناك حتى الآن . فنحن آتون لناخذ مكانه". ^(٣٩) يدعى أن المبرر الوحيد لفعل هذا سيكون "خلق مجتمع راقٍ أخلاقيًا ... مجتمع قوته المحركة فوق كل قانون ...

فوق كل دين . فوق أية فكرة، أو عادة، أو تقليد" ، مجتمع مثالي قائم على المساواة، كما يعترف بذلك أكثر من مرة ، غير المسبوقة في العالم لكنها يجب أن توجد . يبدو أن سوبول يتهم إسرائيل لأنها بدأت بهذا النص المثالي. يقدم موسى واقع الحاضر : فإذا لم يكن مقدراً للمجتمع الجديد أن يكون عادلاً؛ فإنه لن يحقق أكثر من مجرد "الاستهلاك، وسيصاب بالتخمة ويتضخم، ويكس الممتلكات، ويصبح فاسداً ومتفككاً، وينتهى".^(١٠) أولى الخطوات في عملية الانهيار هذه هي الانتحال السهل للرموز والأساطير والشعارات التي تحتوى على الأفكار الأصلية، وعلى خلق مجتمع إنسانى جديد .

رسالة سوبول في المسرحية هي أن الجماعة يجب أن تترك قمة الجبل حالاً؛ حتى تحقق فهمًا لذاتها، وإلا ستكون النتيجة مأساوية . "نريد أن نخلق إنساناً جديداً . لهذا السبب يجب أن نشن هجوماً على كل شيء، وأن نحطم كل شيء، ونخرج ناصعين كالورقة البيضاء. Tabula rasa"^(١١) ليس هدفه أبداً أن يسخر من الفكر المشوش للأسلاف الصهاينة ولكن أن يعرض لافتقارهم إلى الوضوح فيما يتعلق بالغاية . فهو يقترح أن الصهيونية لم تكن فلسفة أساسية . لذلك ، ربما يكون تفسيرها السائد ، وهو التفسير الذى قامت عليه دولة إسرائيل ، منطوياً على مغالطة . خلال نقله الماهر لبيتانيا إلى المسرح ، يعزو سوبول الانحراف الأوسع للصهيونية ككل إلى الاضطراب العصبى للمستوطنين الأوائل . فهو يشير إلى أن الصهيونية الأولى قد أدركتها جماعات من المراهقين المشوشين، والمصابين باضطراب فى الأعصاب، الذين كانت تصرفاتهم تحويلاً لمشكلاتهم الاجتماعية والأيدولوجيا الجنسية التي لم تحل إلى هدف أخلاقى واجتماعى على نطاق واسع. إنها بذلك نتاج للأساطير والشعارات والاتجاهات والأفكار المتضمنة، التي حذفت من الواقع السياسى . اندمج هذا كله فى الأسطورة القومية التي تغير مادتها باستمرار لتحفظ بينائها المثالى، الذى كان - من ثم - يستخدم لغير الغرض المخصص له.



مسرحية يهوشوع سوبول "روح يهودية"

ومع ولائه للإطار التاريخى على الأقل ، قدم سوبول إشارات قليلة إلى الإنجازات الحقيقية لأفراد مجموعته . وفي أثناء مناقشاتهم قام ملاحظو بيتانيا بتنفيذ العقاب الذى من أجله هاجرت المجموعة ، والذى نادراً ما تشير إليه المسرحية . فى هذا المجال تضيف مسرحية "عندما كانت الشمعة تحترق" ليهودا ياعارى الإطار إلى الدراما : فهو يصف وصفاً حياً ، من تجاربه الشخصية ، صعوبات الحياة فى فلسطين ، الحرارة والملاريا والآبار والحيات والعقارب ، مما يشير إلى أنه على الرغم من قلقهم الرومانسى ، فلم يكن الرواد ضعفاء . يرسم دافيد هوروفتس التعرض للحشرات السامة والمرض الموهن فى مذكراته ، ويؤكد أن المثقفين الأوروبيين المدنيين كانوا قادرين على مقاومة الظروف المرعبة فى فلسطين، والإرهاق، وأخطار الهجوم . أثبتت الحقيقة التاريخية أن دعاية سوبول، التى قامت فى جزء منها على أساس تعليقات المستوطنين المتعلقة بضعف يهود المنفى، غير دقيقة متوازناً فى ذلك مع الاقتراب من الاضطراب العقلى للمناقشات، كانت الساعات الطويلة من العمل الشاق والمرض والخوف التى ، وبالغربة ، لم تشكل مصدر الكتابة لدى مستوطنى بيتانيا .



مسرحية يهوشوع سوبول "الليلة العشرون" ١٩٧٦

كرست ثلاثية سوبول "أيام بيت كابلان" *The Days of the House of Kaplan* (١٩٧٨)،^(٤٢) وتتكون من ثلاث مسرحيات، هي: "العودة إلى الوطن" *Going Home*، و"ليلة الزفاف" *The Wedding Night*، و"اليوم التالي" *The Next Day*، لتناول البرجوازية المتزايدة في المجتمع الإسرائيلي. كانت الدراما الإسرائيلية الأولى قد صورت الأحداث التاريخية من وجهة نظر عامة وجمعية، لكن في "سلفستر ٧٢" كان سوبول قد قدم الميدان السياسي بالفعل كمكان للعائلة، وأكملت الثلاثية هذا الاتجاه. في هذه المسرحيات، التي غطت

الثلاثين عامًا الأولى من عمر الدولة ، يحاول أن يقلب الأفكار والاتجاهات المسلم بها رأسًا على عقب . كان هدفه المحوري هو الفترة الأولى من تأسيس الدولة ، التي أصبحت تحيط بها الأساطير في الضمير الإسرائيلي ، بالإضافة إلى تقليد يمتلك النصوص الخاصة به والعقيدة التي تدعمه .

مسرحية "العودة إلى الوطن" هي أولى مسرحيات الثلاثية وأكثرها أهمية ، مسرحية "العودة إلى البيت" هي دراما عائلية ، يوجد على سطحها ، نقد ساخر عنيف ضد المادية والاستهلاك المتزايد في إسرائيل . تقدم المسرحية ، التي تقع أحداثها في المجتمع الذي يشابه سطحياً ذلك المجتمع في إسرائيل عام ١٩٤٧ ، تصويراً درامياً لقناعة سوبول بأن المجتمع الذي يعيش في حالة حرب باستمرار ، عليه أن يغير من أيديولوجيته المؤسسة ، وأن يحل محلها أخلاقيات الحرب المختلفة . ووفقاً لسوبول ، يحل العنف محل القيم ، وتدمر المادية الروح . استبدل المجتمع الإسرائيلي الاستهلاك برؤية الرواد الجيلة ، والتي تضع الأمر الأخلاقي في قلب طموحاتهم . يرى سوبول أن الأيديولوجيا الأولى كانت متناقضة في أوقات معينة : فمن جهة ، يمتدح ، بأسلوب مبالغ فيه ، الفلسفة القومية للصهيونية الأولى كتقطير لأفضل ما في اليهودية الحية .^(٤٣) ومن جهة أخرى ، يقترح أن المبادئ المؤسسة ربما لم تُعتق بقوة كافية ، وأنه بالنسبة إلى أسلاف الشخصيات في مسرحية "العودة إلى المنزل" ، توجد المثالية في القيمة البلاغية فقط^(٤٤) .

تقع أحداث "العودة إلى الوطن" في مستعمرة اليشوف في أثناء ليلة ٢٩ نوفمبر ١٩٤٧ ، وهي ليلة قرار الأمم المتحدة بتقسيم إسرائيل ، وتبماته المهمة لمستقبل الدولة اليهودية . استخدمت في المسرحية تسجيلات حقيقية لبنود

القرار، وللتصويت عليه في "فلاشينج ميدوز" Flushing Meadow * . يهودا كابلان ، وهو فلاح خاص غنى ، رحل إلى أوروبا في مهمة تتعلق بالهاجانا Haganah ** ، وذلك ضد رغبة زوجته ، يافا ، Yaffa ، وهي امرأة برجوازية من فينيسيا ، تظهر عدم اكتراث بضميره القومى، أو بالتغييرات المهمة التى على وشك الحدوث لها ويستفيد كثيراً من الحرب القادمة . كوبا Koba (مثل بوعز فى سلقستر ٧٢) مادي ساخر، يرتدى ملابس مخططة، ويستخدم عطرًا مستوردًا لما بعد الحلاقة، ويقود سيارة فارغة، ويتحدث عن المكاسب .

يعود كابلان إلى منزله بعد عدة سنوات قضائها فى الخارج ليكشف العلاقة بين زوجته وكوبا . عداؤها وغريبتها عنه حثّاه على العودة إلى ميدان القتال. يقتل يهودا بعد ذلك فى المعركة، وتكون زوجته وعشيقها بطريقة غير مباشرة مسئولين عن موته. يعيد هذا إلى الأذهان قَدْر أجاممنون على يد كليتمنسترا وأجيثوس، ويمرّز ارتباط ثلاثية سوبول عن العائلة ليس فقط بالأوديسا Odyssey ، ولكن أيضًا بالأورستا Oresteia .^(٤٥) إن الإطار الأسطورى فى مسرحية "العودة للوطن" تؤكد حقًا على وظيفة الأسطورة فى التاريخ القومى الإسرائيلى ، وتضع - أيديولوجيًا - علامات استفهام على بعض المبادئ فى الصهيونية . فى مواجهة بين ما هو عملى والإنسان الدنيوى والبطل الأسطورى ، تختار يافا العمل

* إحدى مناطق نيويورك المهمة فى حى كوينز، حيث عقدت فى عام ١٩٤٧ اجتماعات فى مبنى متحف واتحاد طائفة الكويكرز، فانتتهت إلى وضع مشروع قرار تقسيم فلسطين إلى دولتين: عربية ويهودية .

** إحدى أشهر المنظمات الصهيونية الإرهابية فى فلسطين قبل مايو ١٩٤٨، والتى تكون منها "جيش الدفاع الإسرائيلى" بعد تأسيس الدولة، والتى كانت مسئولة عن عدد من أكبر المذابح ضد العرب فى بئر سبع وعكا وحيفا .

وترفض الأسطورة. وبذلك يكون يهودا هو البطل الذى يُخلع عليه ثوب مثالي،
والذى لا مكان له فى الدولة الجديدة.

فى دراسته المستمرة للخيارات الأخلاقية فى المجتمع الإسرائيلى ، الحرب فى
مقابل الريح، والعام فى مقابل مصلحة الفرد، أضاف سوبول مجموعة ثنائية
أخرى، وهى الصهيونية، ويهودية الشتات . وقد حقق هذا من خلال شخصية
يافا. فمع كونها أسوأ أنماط سوبول وأكثرها كرهًا للنساء بوقاحة، فهى أكثر
شخصياته السياسية أهمية . أولاً وقبل كل شيء ، إخفاق المزرعة هو نتيجة فقط
لنزعتها المادية، ولخوائها الثقافى والأخلاقى، وحاجتها الوحيدة إلى إشباع
غريزتها الجنسية . إنه التجسيد نفسه للعنصر الأنثوى السلبى، الذى ركز حوله
سوبول بعد ذلك بسنوات قليلة شخصية أوتو ويننجر فى مسرحية "روح يهودية"
A Jewish Soul . ثانيًا: يافا ليست فقط يهودية من الشتات ، ولكنها يهودية
ولدت فى فيينا ، مدينة ويننجر ، التى أصبحت رمزًا سائدًا فى تحليل سوبول
 لليهودية والجنود الأوروبية للصهيونية.

الموضوع الثانى فى مسرحية "العودة إلى الوطن" - وهو المواجهة بين القيم
الروحية والمادية فى مجتمع أصبح متشائمًا وجشعًا - كان موضوعًا سائدًا فى
الواقعية الاجتماعية فى الخمسينيات . يُعلق سوبول فى إحدى المقابلات معه
على الأهداف الاجتماعية لقادة المؤسسات اليهودية والفلسطينية المتعددة، الذين
استمتعوا بالارتباط بالورد ملشت Lord Melchett ، والانتداب البريطانى فى
فلسطين.^(٤٦) على سبيل المثال، مثل شخصية يافا لسوبول ، عرض هؤلاء
المستوطنون اليهود أسلوبًا أوروبيًا من الرفاهية، ونادرًا ما توحدوا مع التدرج
الصهيونى للعمل. يقترح سوبول بطريقة متفردة أن تأسيس الدولة قد تأثر بهذه

العناصر الاجتماعية، التي يمولها البريطانيون، أكثر من تأثرها بحركة العمل، التي لم يعرفها كثير من المستوطنين أكثر من ولاء كلامي كاذب. يعتقد سوبول أن النمو السريع والعنيف للبرجوازية بعد عام ١٩٧٧، يمتد بجذوره إلى الفترة التي تسبق تأسيس الدولة مباشرة. يستخلص سوبول أن المجتمع الإسرائيلي معجب بأبطال البلاد، لكنه يرحب بالناس الذين أصبحوا أثرياء.^(٤٧) ومتحدثاً من منصة قناعاته السياسية الخاصة، يشجب فكرة أن الثقافة المدعومة مادياً والمرتبطة بيهود الشتات، قد جلبت لإسرائيل، لتشوه المبادئ الاجتماعية للصهيونية، ولتُقر طبيعة الدولة الجديدة. يكون بذلك إفساد يافا للمزرعة مجازياً يشير إلى فساد الدولة، بالإضافة إلى أنها لا تقهم، ولا تقدر المبدأ الذكوري الحقيقي، وهو البطل المنجز الإيجابي. من المحتمل أن تقدم مسرحيات سوبول الانحراف الإسرائيلي العميق الجذور، الذي يمكن أن نطلق عليه، بتردد، معاداة للسامية الإسرائيلية. في مسرحية "العودة إلى الوطن" - تعلق فوق البطل الإسرائيلي الإيجابي وهو نفسه رائد سابق لجيل البالماخ في عام ١٩٤٨، ولعمال المزارع الاشتراكيين غير المتطورين ثقافياً، تعلق فوقهم جميعاً المرأة الأوروبية وتحالفها القبيح مع نمط متخلف عن أسوأ الصور الكاريكاتيرية المعادية للسامية للشعب اليهودي الدولي.

منهجياً، ترسم مسرحية "العودة إلى الوطن" فرضياتها من خلال أنماط متعارف عليها، تمثل برامج سوبول الأيديولوجيا، مثل المثال البطولي، والذي أصبح بعد ذلك من أعضاء البالماخ، ورجال الأعمال النهابين، ورجل الأرض، والبروليتاري الاشتراكي. يحكم ليفشيتز على زمن الحرب الذي - ببعض الإدراك المتأخر من جانب سوبول - سوف يقرر الشخصية الرأسمالية المطلقة للدولة. حاييم Hayyim، وهو مزارع بسيط، ذو حلم زراعي أشبه برؤى

اليوتوبيا لرواد "الليلة العشرون" ، يعرض لإنجاز المجتمع الاشتراكي الذي تتحكم فيه حرية الاختيار :

حاييم يستمع : هنا في هذا البلد يمكن لكل يهودي أن يجد حياة أكثر أمنًا، وأفضل وأغنى مما كان لديه في أوروبا أو أمريكا : سوف نخلق مجتمعًا اشتراكيًا رائعًا، ذا مؤسسات تربوي، وتعليمات، واقتصاد للعمال، والاقتصاد الجمعي ... هنا سوف يكون في استطاعة كل يهودي أن يختار الشكل الاشتراكي الذي يريده ... ليفشيتز : ماذا إذا كان هناك يهودي يريد أن يمارس نشاطه التجاري وليس له أية علاقة بالاشتراكية؟

حاييم : دعه يذهب إلى الجحيم ! لا نريد تجارًا هنا^(١٨) .

إذا كانت هذه المسرحية لا تدور بشكل مباشر حول الصهيونية ، فهي تقول شيئًا عن طبيعة الدولة نفسها . يمكن القول إنها تشير إلى الأسلوب الذي تربت عليه بعض الشخصيات في مسرحية "الليلة العشرون" في إسرائيل ، فقد أقامت كل شخصية في خيالها أو خياله . يرتبط تساؤل سوبول في مسرحية "العودة إلى الوطن" بصورة إسرائيل الأكثر تناسبًا وحقيقة . ومع سطحياتها ، فإن تحريفاتها التاريخية الجادة، والكلاشيات الخاصة بها، والاختلاف الشديد في نصها ، تُعد "العودة إلى الوطن" دلالة مهمة في المرحلة الطويلة التي قطعها سوبول في بحثه عن جذور الصهيونية الحديثة.

بلغ تقييم سوبول الديالكتيكي المستمر للصهيونية الذروة في الدراما شبه - الوثائقية "روح يهودية"، وآخر ليلة لأوتو وينينجر"^(١٩) (١٩٨٢) ، والتي حصلت

على جائزة مسكين Meskin Prize للدراما عام ١٩٨٣ . وهى تصور وينينجر ، اليهودى الشاذ الكاره لنفسه والمتحول إلى المسيحية ، والذى رفض فرويد نظرياته المتطرفة، وأعجب بها هتلر كثيرًا . المسرحية عبارة عن بحث مقوى لحياة وينينجر وأفكاره فى مشاهد قصيرة تمزج الذاكرة بالخيال ، تقع أحداثها فى فيينا نهاية القرن، وهى مدينة مملوءة بالانحرافات الجنسية النفسية ، فى المنزل الذى مات فيه الموسيقار بتهوفن Beethoven ، والذى كان أيضًا مسرحًا لانتحار وينينجر فى عمر الثلاثة والعشرين . كانت فيينا ، بالإضافة إلى ذلك ، تتكون من قوى متناقضة تجمع الأنماط اليهودية والأرثوذكسية كلها، ومن ينتقد اللغة الألمانية وآدابها بشدة، والكاره لنفسه، والمتمثل، والمغير لمذهبه، والصهيونى.

فى أحد تفسيراته، تُعد شخصية وينينجر نمطًا للتقليد الأدبى للأبطال الرومانسيين المقدر لهم بالفعل، والذين أدت عبقريتهم إلى شعورهم بالاغتراب، وإلى مأساتهم المطلقة . وفى معنى آخر ، يرمز إلى الثنائية الاجتماعية والأيدولوجيا لليهود الألمان النمساويين Austro - German Jewry ، هو فى المسرحية النقطة المحورية لكثير من موضوعات هذه الفترة ، لكل من اليهود وغيرهم ، مثل نمو معاداة السامية الحديثة، وتأثير الليبرالية الأوروبية، وظهور الصهيونية وتأثيرها المحتمل فى اليهود، الانفصال بين اليهودية والصهيونية ، ومع أن أحداثها تقع فى فترة زمنية سابقة ، فإن مسرحية "روح يهودية" مع ذلك تقدم الجدل الذى بدأ فى "ليلة اليوم العشرين" ، على المستوى الراقى الذى حوّل الجدل حول الصهيونية إلى دراسة مسرحية وفقًا للمبادئ البرخية . خرجت كثير من أفكارها من تلك الأفكار الأولى التى تجادل فيها رواد قمة الجبل الذين جاءوا من فيينا، التى عاش فيها وينينجر وهرتزل وفرويد . إن دراسة سوبول

للسمة المتناقضة للصهيونية بدأت فى فيينا ، وهى الأساس التاريخى لعدم استقرار المستوطنين الشبان .

ترتكز المسرحية على أساس رخو لسيرة وينينجر الذاتية، وبصفة خاصة على سوء سمعة كتابه "الجنس والشخصية" (١٩٠٣) ، وهو تبرير فلسفى لسيادة الذكر الأخلاقية والثقافية والروحية، ولعاداته للسامية . يرى وينينجر المرأة معنية فقط بإشباع رغباتها الجنسية وبالإنجاب . لا يؤمن اليهود ، فى رأيه ، بأى شئ؛ وبذلك يناصرون الفوضى. يمكن أن تأتى الصهيونية فقط بعد رفض اليهودية، حيث إن اليهود لا يستطيعون فهم فكرة الدولة . تصور مسرحية سوبول بديل أوتو الذى يجسد كلاً من نفسه التى تثير الاشمئزاز وكرهه للنساء . غير أنه عند نهاية المسرحية - فقط - تتكشف هذه النفس الثانية كنفس أنثوية ، وهو العنصر الأنثوى الخفى لأوتو، والذى يمقته بشدة فى نفسه ، وفى كل فرد آخر، وبصفة خاصة فى اليهودية . يختبر الآخر الخاص بأوتو كره أوتو للنساء وللإهود؛ بتحويله إلى فترة طفولته، وإلى والده المسيطر المعنى بالأدب الألماني، ووالدته الخضوع المراوغة . ووفقاً لسوبول - ومع تحدى أحد أفراد العائلة الناجين - كان والد وينينجر معجباً بشدة بفاجنر، وحاول أن يدخل ابنه عوالم فاجنر الموهوسة بالقومية الألمانية. كان تيودور هرتزل نفسه منجذباً إلى موسيقى فاجنر . وفى أثناء تأليفه "الدولة اليهودية" كتب فى مذكراته :

كنت أعمل بها يومياً حتى أرهقت تماماً . إبداعى كان فى الأمسيات التى كنت أستطيع فيها الذهاب لسماع موسيقى فاجنر ، وبخاصة أوبرا "تانهاوزر" Tannhauser* ، وهى أوبرا غالباً ما أذهب لسماعها كلما هُدمت.^(٥٠)

الجدال السائد في مسرحية سوبول "روح يهودية" يتعلق بجذور الصهيونية نفسها، ويثير مرة أخرى تساؤلات عن العلاقة بين الصهيونية ويهودية الشتات ويهود الشتات . تبدأ المسرحية بتلخيص يصور بيئة اليهود النمساويين، ثم تستمر بشكل يزيد قليلاً على تطور معقد لمحاولات الرواد . هذه المرة تتكون المناقشة من جدل جاد بين أوتو وأصدقائه كلارا Klara ، وهي صهيونية نشيطة، وبرجر Berger ، وهو يهودي متناقض مع نفسه، وهانز تيتز Hans Tietz ، وهو غير يهودي يلعب دور الحافز ولا تتوقف المناقشة حوله . برجر ، الذي يمثل رفض كثير من المثقفين اليهود الواعين للتوحد مع الصهيونية ، يتذمر من استخدام هرتزل للمعاداة للسامية التي يمارسها بشدة . ومع ذلك ، يحمل أوتو الجدل السائد من خلال علاقاته بهذه الشخصيات وشخصيات أخرى . تصور فقرات طويلة في المسرحية هجومه الذي أخذه سوبول مباشرةً من "الجنس والشخصية"، ونظرياته عن اليهودية التي ظهر بعضها بصورة غير ناضجة في "الليلة العشررون" .

تقارن دراسة وينينجر الفلسفية المعقدة الشخصية اليهودية إلى ما يطلق عليه اصطلاحاً "الفكرة الأنثوية" ، كمصدر لكل اللاعقلية والفوضى في العالم . يدعى أن الجنس الأرى هو تجسيد لبداً ذكوري إبداعي للوجود ، في حين تجسد المبدأ الأنثوي اللا متشكل لعدم الوجود في اليهود و- فوق كل شيء - في الثقافة اليهودية . في رؤية سوبول لتاريخ الثقافة، كان محور جدل وينينجر هو افتقار اليهود إلى النبالة الذكورية: و"هم ، ككائنات نفسية psychological creatures ، غير قادرين على العقل، وقادرون فقط على الانفعال .

* أوبرا مشهورة من أعمال الموسيقار الألماني الكبير ريتشارد فاغنر ؛ والمفارقة هنا هي أن النازية الألمانية التي اعتبرت أشد أعداء اليهود عبر التاريخ قسوة ، نظرت إلى فاغنر بوصفه أحد أنبياء القومية الألمانية والعداء لليهود . (س. خ) .

يمثل فرويد هذا الصراع فى المسرحية ، مقدماً مثلاً للعنصر الأنثوى غير العقلانى لليهود ، لكنه أيضاً يقدم مثلاً للنزعة الإنسانية اليهودية الليبرالية. يُظهر أوتو شيئاً من الإعجاب بالصهيونية ، وهو العنصر العقلانى ، والذي يصفه بكونه "الأثر الوحيد من النبالة الباقى فى اليهودية" . إن إعجاب وينينجر الحقيقى بالمبدأ الذكورى ينبثق من الأساس المثمر الذى وضعه نيتشه وداروين ، والعناصر الأكثر عدوانية للقومية الرومانسية الألمانية . إن دعوة نيتشه إلى التحلى بالنبالة قد ترددت أصداؤها فى المفهوم الخاص بهرتزل عن اليهودى الجديد كإنسان ذى حس أرسقراطى بالشرف والفضيلة ، وبالقدرة (النظرة الساخرة للتاريخ اليهودى) على أن يموت كفارس . تتراجع باستمرار شكوى وينينجر المتعلقة بافتقار اليهود إلى النبالة . يتمسك هرتزل أيضاً بالقيم اليهودية ، والتي كانت متناقضة ، عن عمد وبطريقة مباشرة ، مع أسلوب الحياة فى الجيتو .

يرى هرتزل أن الصهيونية تتطوى على تقييم راديكالى للمفاهيم اليهودية للشرف ، فقد عادت الفضائل التقليدية للقيود والسلبية والتفكير ، وللعزلة الاجتماعية لمجتمع الجيتو ، غير كافية فى مجتمع فينسيا المتمثل فى القرن التاسع عشر .^(٥١)

درس كثير من النقاد اختيار سوبول لوينينجر كممثل لصراعات الحياة اليهودية الأوروبية ، حيث إن فهم أوتو لليهودية ، بتطابق تماماً مع تكوينات القرن التاسع عشر للمعاداة للسامية . لا ينكر سوبول معاداة أوتو للسامية ، ويقدمه - كما كان فى الحياة - كظاهرة تُدمر نفسها . ومع ذلك ، فإن إعادة البناء التاريخى ليس هو هدف سوبول . أيضاً ، ومن خلال شخصية أوتو ، بدأ مرة أخرى فى

تقديم نقد لاذع لإسرائيل الحديثة. أصبح أوتو رمزاً للإشكالات التي تقبع داخل الصهيونية والتي خلقت الدولة اليهودية . وبالرغم من مناقشاتها الطويلة والمثوية حول طبيعة الصهيونية، والتي يجب أن تقر في إطار علاقتها بإعادة إحياء الصهيونية في إسرائيل الحديثة، وهو الغرض المحوري للمسرحية ، لم يكن مقبولاً لأوتو، كما لم يكن مقبولاً لسويول ، أن يعتبر أصل الصهيونية نتاجاً لظروف معينة كامنة في حياة الشتات .

يرى وينينجر أن "اليهودية لا تعبر عن غطاء الدين والطقس، لكنها تعبر عن السمات الخاصة التي يؤكدّها الضعف "الأنثوي"، وعدم القدرة على ممارسة الشعور بالذنب، والرأسمالية، والافتقار إلى الروحانية الحقة (التحول إلى البروتستانتية)، والافتقار إلى العقلانية ، وكلها يتعارض مع الصهيونية التي يفهمها كفلسفة عقلية جداً . تُعلن شخصية أوتو لسويول أن "الصهيونية سوف تفرق في جحيم اليهودية، وسوف تُبتلع فيها كما يبتلع المستنقع الحجر" ^(٥٢) ، كما لو كانت الصهيونية واليهودية خصمين متصارعين . الصهيونية التي تمثل كل باقٍ نبيل في الحياة اليهودية قد قُدر لها أن تصبح ضحية الديانة اليهودية ، وسيؤدي تدميرها إلى عودة اليهود إلى حالتهم الطبيعية في المنفى . وحتى عندما تسمح الظروف التاريخية لليهود بأن يهجروا الشتات، فإنهم يقاومون بعناد فعل ذلك . فالمنفى شكل من أشكال الوجود التي تناسب الشخصية اليهودية . وهو بذلك غير قابل للتغير، حتى في حالة قيام الدولة اليهودية . تستخلص شخصية أوتو لسويول ، أنه "سوف تكون هناك حاجة إلى الهجوم على اليهودية من الداخل، وإلى التخلص منها مرة واحدة وإلى الأبد" ^(٥٣) . يجسد أوتو السمات نفسها التي يجب أن تهرب منها الصهيونية ، كما يراها هو . بالإضافة إلى ذلك ، فهو يمثل

الأزمة الروحية بين يهود أوروبا فى القرن التاسع عشر ، واليهودى الأوروبى الذى يبدو أن سوبول يحتقره، وأيضاً البيئة الاجتماعية المعقدة التى ولدت فيها الصهيونية.

ومع الأجزاء المطولة لفلسفة وينينجر ، فإن المسرحية غير حاسمة بطريقة لافتة للنظر . قال أوتو فقرته، ثم قتل نفسه وظل بقية المسرحية من دون حل. برأى فى الصهيونية تم إيقافه مرة أخرى ، فلم تكن رغبته واضحة، فهو يسخر من يهود الشتات لكنه لا يعتقد الصهيونية ، حتى مع عناصرها الإيجابية والذكورية والنبيلة . ربما تكون "ذكورية" الصهيونية ، فى رأى سوبول ، هى نقطة ضعفها الأساسية . تمتد عدم قدرة أوتو على الاختلاط مع الآخرين إلى الزواج والإنجاب: "من الأفضل ألا تُولد، بدلاً من أن نأتى إلى عالم كثرمة لحالة من الغثيان الجنسى المكبوت"^(٥٤) ، ليس من الصعب رؤية تطور هذه الأفكار فى الأيديولوجيا الصهيونية للنقاء العنصرى ، واحتقارها لفكرة الزواج المختلط . إذا أدركت شخصية أوتو لسوبول حقاً فى الصهيونية تنوعاً للأرية Aryanism ، فإنه يعطى صفة شرعية للتوازن المعاصر للصهيونية مع العنصرية . وبذلك ، يرفض سوبول ، من خلال انتحار أوتو ، حتى الطاقة الذكورية للصهيونية كحل . تغلبت قوتها النشيطة المغالية فى الوطنية على نزعتها الإنسانية ، يعتمد هرتزل على رأى فرويد .

لقد شوهدت المسرحية بطريقة صحيحة كنقد لأولئك الموجودين داخل نطاق إسرائيل السياسى، والذين يؤمنون بأن القوة العسكرية هى الحل للمشكلات التى تواجهها البلاد، وهى نوع من اعتماد الأريين على التفوق والماشزمية.

عاش قرين وينينجر بعد انتحاره ، جاذباً إياه إلى حالة من الغناء والرقص الهستيرى : "أحب نفسى . كما أنا . يهودى ، أرى ، بربرى ، أى شىء أكونه ...

أحب نفسي . أنا على قيد الحياة ! أنا على قيد الحياة ! أحارب . أعمل . أتلو . يلتهم .. يغنى . يرقص" ^(٥٦) . القرين هو المتحدث برأى سوبول عن مُركب الصهيونية واليهودية الإسرائيلية الحديث . ووفقاً لسارتي فوخس Sarit Fuchs ، "الروح اليهودية تكره ذاتها، وذلك بسبب ضعفها ومتفاهها ، وقد أنجبت طفلاً مشوهاً نوعاً ما ؛ وهو الإسرائيلي المنظم والتتهازي والصعب" ^(٥٧) .

يُرى مفهوم سوبول للصهيونية المقدم في المسرحية كاختزال مستقر .. إن هدفه التحذيري قد عُنى به اقتراح أن العناصر "اليهودية" جمعت القوة في إسرائيل، وأن صهيونية هرتزل كانت ، منذ البداية ، إما الشكل غير المناسب وغير الصحيح للصهيونية ، وإما الشكل المزيف، والذي بقي متصدعاً بشدة.

هناك تناقض بين الصهيونية واليهودية الأرثوذكسية، واليوم يحاولون في إسرائيل أن يصنعوا مزيجاً كاملاً ، مزيجاً من الصهيونية والمسيحانية messianism ، لا أعتقد أن الصهيونية لها علاقة بالمسيحانية أصلاً . فقد كانت أيديولوجيا علمانية ، أيديولوجيا قومية تحاول إعادة زرع اليهود في إطار تاريخي . بعد حرب الأيام الستة فقط بدأت المسيحانية فجأة في أن تكون تعبيراً عن كل من اليهودية والصهيونية، وأعتقد أن هذه هي أسوأ كوارثنا ^(٥٨) .

أريد أن أرى الصهيونية متحررة من اليهودية" ، يقول سوبول في مقام آخر: "عندما أقول اليهودية فأنا لا أعني الكتابات العبرية؛ ولكنني أعني العناصر الثقيلة المؤدية التي تتقلب بينها : إراقة الدماء، والمذابح، والهولوكوست . هذا عبء مدمر يؤدي إلى التأثير والكراهية . لا أؤمن بمزيج من القوتين" ^(٥٩) .

نادراً ما كان وينينجر التاريخي مناسباً لمسرحية "روح يهودية"؛ لأن المسرحية، ومع الدراسة المتأنية لسوبول، ليست استغاثة وثائقية لوينينجر ومجتمعه . على

المرء فقط أن يقارنها بمسرحية هرتزل "الجيتو الجديد" The New Ghetto (١٨٩٢) ، التى تقع أحداثها فى الفترة الزمنية نفسها، ليرى كيف أن مسرحية "روح يهودية" ذات علاقة ضئيلة بقيينا ، ومعاداة السامية ووينينجر، وأن بها كثير من الصهيونية الحديثة ومن إسرائيل . إن "يهودية" أوتو هى كلمة رمزية للتقليد اليهودى، وللثقافة السيكلوجية التى هى هدف سوبول الأساسى . فهو يفرق فى المسرحية بين "القيم الإنسانية العالمية" والتقليد اليهودى فى الشتات، ومع ذلك، فهو قادر على تقديس تراث إسرائيل من التقاليد والفلسفات الأوروبية، بالرغم من مسحائها الجدد new messiahs ، بمن فى ذلك فرويد وماركس ، لكونهما يهودى شتات ، لأنه أعجب بهؤلاء اليهود "الأقوياء" ذوى النزعة الإنسانية أكثر من إعجابه باليهود "الضعفاء" .*

كان بالإمكان التكهن بردود الفعل النقدية لمسرحية "روح يهودية" حتى فى تطرفها . على العموم كان نقاد التيار العسائى الإسرائيلى يفضلون المسرحية، وصاحب كتاباتهم عنها قدر كبير من المناقشات العامة . اتهم بعضهم سوبول بمعاداة السامية وكره الذات، ومتحدين اختياره لوينينجر كموضوع له . كان سوبول ، مع ذلك ، يجاهد ليؤكد عرضه المتعمد لتدمير معاداة السامية لمعادى السامية . التمسست المؤسسة الدينية من محافظ يافا فى برقية أن توقف المسرحية التى كانت - كما يمكن للمرء أن يستخلص - "قطيعة فى تشهيرها، بملؤها القبح والأذى والاشتقاق من الجنون التام والفحش والفساد وكره إسرائيل" (١٠) . ادعى

* المسحاء (جمع : مسيح، أو ماشيح، فى التصور اليهودى) . والمفارقة هنا تكمن فى اعتبار ماركس وفرويد من "المسحختا" الجدد، مع أنهما لم يؤمنا بأى "ماشيح" ، ورفضاً للتصورات والعقائد الدينية عمومًا من منطلقات مختلفة ؛ ولكن "بشر" كل منهما بمستقبل للبشرية (ولليهود أيضاً) يختلف عن ذلك الذى بشرت به الصهيونية . (س.خ) .

أحد أحبار القدس، قبل وقت قصير من العرض الأول للمسرحية في إدنبره، أنه "كان مقدراً لهم أن يعرضوا المسرحية في الخارج. كنت متأكداً أنه سوف يكون هناك اجتماع عاجل للحكومة متعلق بمعاداة السامية"^(١١). انتقل الموضوع إلى جلسة مناقشة في مجلس النواب الإسرائيلي، أصدرت بعدها إدارة مسرح حيفا المحلي تأكيداً أن نص المسرحية سوف يُعدل . وقد حُذف سطران منها.

تلقت المسرحية استقبالا إيجابياً عالمياً تقريباً في بريطانيا وألمانيا . وامتدحها إرفنج وردل من "التايمز" . تمكن سويول من تحليل العناصر العامة والعائلية لأزمة الهوية اليهودية في فيينا في نهاية القرن" (٢٤ إبريل ١٩٨٣). ويُعبر مايكل كوفتى من "الفيننشال تايمز" عن خيبة الأمل في المعالجة النظرية للموضوع (٢٤ إبريل ١٩٨٣)، لكن جاك تينكر من "الديلي ميل" كتب باستفاضة عن "الإنجاز الفني العظيم" لمسرح حيفا المحلي، الذي استبعد جمهوره العالمى" (٢٤ إبريل ١٩٨٣) . يرجع في جزء منه إلى هذه المقالات - وبلاشك إلى المضمون المثير للجدل الخاص بالمسرحية نفسها - إن حاول القادة المحافظون اليهود في بريطانيا أن يمنعوا عرض المسرحية. وللأسباب نفسها ، فعل ممثلو الحكومة الإسرائيلية الذين شاهدوا المسرحية في لندن الشيء نفسه على مسئوليتهم الخاصة . أثار هذا مشكلة المسرح السياسى في إسرائيل ، بما في ذلك تلك المسرحيات التى تتناول العلاقات الإسرائيلية - الفلسطينية، مثل مسرحية سويول؛ "الفتاة الفلسطينية" ، مغذية القناعات المتصارعة للجماهير الأجنبية، وكان هناك قدر كبير من التناقض بين اليهود والإسرائيليين وغيرهم ، الذين شاهدوا "روح يهودية" في بريطانيا ، وهو التناقض ذو الصلة الضئيلة بالسمات الجمالية للمسرحية من ناحيتها الدرامية. وقد نما تناقض أعظم داخل

المجتمعات اليهودية حول جولة مسرح حيفا المحلى لعرض مسرحية "الفتاة الفلسطينية" فى ألمانيا . خلق نقد الإسرائيلى لذاته صراعات جادة عندما تتعرض لليهود فى الشتات ، وليس لكشف الأسرار العائلية على الملأ .

القراء الإسرائيليون لا يستمتعون حقاً بالأدب الخاص بهم . فهم يقرعون وكأنهم يسوءهم ما يقرعونه ؛ فهم غالباً ما يشتكون من أن الكتاب والشعراء فى الوقت الحاضر خطرون على "الروح المعنوية القومية" ، ومدمرون لصورة إسرائيل عن نفسها ، ولسمعتها فى العالم الخارجى ^(١٣) .

إن احتمالية أن تكون المقالات والعروض النقدية الأجنبية فى مصلحة مسرحية "فتاة فلسطينية" ، بسبب تعاطف الناقد الأدبى مع عواطف وبينينجر المعادية لليهودية ، والمناهضة للصهيونية فى المسرحية ، لاشك أنها تحت على عدم الارتياح الرسمى ، ومع استمرار الجدل حول دور الرقابة ، وهو ما أدى إلى إلغاء الرقابة على المسرح المدنى فى إسرائيل عام ١٩٩١ ، فإن هناك مناقشة ضئيلة مسجلة حول قيمة أو تأثير تقديم المسرحيات الإسرائيلىة السياسية المثيرة للجدل خارج البلاد ، سواء أكان معادياً للأبطال ، أم أن ممثلى سياسات الحكومة الإسرائيلىة يدعمون الصورة الأجنبية السلبية للإسرائيلى الحديث ^(١٣) . تهكم سوبول ذات مرة قائلاً : "ليس هناك صعوبة فى فهم وجهة نظرى . إذا لم تستطع أن تتعامل معها فهذه مشكلتك" ^(١٤) . يذكر حدثاً وقع بعد العرض الأول فى إدنبره لمسرحية "روح يهودية" ، عندما لامة اثنان من اليهود من أفراد الجمهور لتقديمه المسرحية خارج إسرائيل . وكثير من الأنجلو اليهود امتدحه لإثارته موضوع معاداة السامية ، ولكسره المحرمات المفروضة من قبل الشعب الأنجلو اليهودى أكثر مما يفرضها غير اليهود . وكما حدث ، كشف كثير من أفراد جمهور إدنبره

غير اليهود عن إحساس بالذنب عند رؤية اضطرابات وينينجر النفسية ، وهم يشاهدون انعكاس معاداتهم للسامية فيه ^(١٥) .

إن نجاح مسرحية "روح يهودية" في ألمانيا لظاهرة مبهمة . أعاد الارتباط الرسمى بين مسرح حيفا المحلى والعوامل المادية داخل المسرح الألمانى سوبول ، وكان فى ذلك الوقت المخرج الفنى لمسرح حيفا المحلى ، إلى الشهرة فى ألمانيا ، ومن ثم تم عرض ثلاث من مسرحيات سوبول فى مراكز عديدة فى ألمانيا ، بنجاح كبير بصفة عامة . ظهر سوبول من خلال عروض تلك المسرحيات وكأنه يهدف إلى تحقيق أهداف معينة؛ أولاً: عرض للألمان نتاج تاريخهم فى معاداة السامية . وثانياً: تأكيد أن الإسرائيلى المعاصر لم يعد مخلوقاً كثيلاً للشتات بصفة عامة، وللألمان بصفة خاصة . وثالثاً: ببساطة، لتحقيق الظهور ككاتب مسرحى . اختلف بعض نقاده ، مفترضين أن نجاح عرض "روح يهودية" فى ألمانيا راجع إلى قدرتها على تدعيم المعاداة الألمانية الكامنة للسامية . عنصر آخر وهو دهش الجمهور من رؤيته مسرحية عن معاداة السامية فى ألمانيا يقدمها كاتب مسرحى إسرائيلى .

أدى نجاح سوبول فى ألمانيا إلى جدال حول طبيعة الروابط الثقافية الألمانية - الإسرائيلىة التى خلقتها التغطية الصحفية المكثفة، علق بقوله :

من الواضح لى أنه بعد كل هذه المجادلات، والاستهجان، والمنع الذى تعرضت له، ذهبت وأقمت مسرحاً فى المكان حيث أرادوا المسرح الذى أقمته ... إن نجاحى فى ألمانيا فعل شيئاً جيداً جداً لى : فقد أوضح لى أن الفن ليست له حدود ... قال أحدهم إنه لن يسمح

لمسرحياته بأن تعرض في ألمانيا . في رأى ، إن هذا احترام للاتفاق
الجمعى فى الرأى . على الفنان الحقيقى أن يتعالى فوق العقبات
كلها التى يضعها السياسيون ومهيجو الدماء وأصحاب
الاهتمامات المتعددة^(١١) .

لم يُر سوبول فقط كممثل للضمير الإسرائيلى الليبرالى (المدعوم ، إلى حد
كبير ، من مثالية الجناح اليسارى الألمانى)؛ لكن أيضاً كالمُنشَق الذى تجاوزت
آراؤه الحدود الضيقة للإجماع السياسى والثقافى الإسرائيلى . ومع ذلك،
فاختلافه، وكما انعكس فى مسرحيتى "العودة إلى المنزل"، و"روح يهودية" ، لم
يتضمن تدخل الدولة؛ أكثر من كونه مضطهداً أو مكبوتاً داخل إسرائيل. كانت
السلطات ورواد مسرح الاتجاه السائد متسامحين معه، وشهرت به فقط عناصر
داخل المؤسسة الدينية ومؤيديها . ومع ذلك ، فإن أطروحاته واختياره الجريء
للموضوع ومعالجته له قد منحت بعض شرر الفنان الخارج عما هو مألوف .
وبعيداً عن آرائه السياسية، ويحثه فى الصهيونية ، فقد أوضح المشاعر غير
المعبر عنها تجاه التاريخ اليهودى كثير من الإسرائيليين الذين يخشون أن يوصفوا
"بكره - الذات" أو "بالمعاداة - الذاتية - للسامية" auto - anti - Semitism ،
وهو لقب ابتكره اليمين الدينى الإسرائيلى . باختياره لأوتو، ربما يكون وينينجر
متطرفاً كممثل ومتحدث باسم هذه الاهتمامات ؛ ومع ذلك، فقد وضعت
مسرحية "روح يهودية" موضوع علاقة المثقف الإسرائيلى بيهود الشتات فى
منتدى مفتوح بدلاً من مواجهتها بقصص مجازية كما فعل الكتاب الآخرون ، مثل
عاموس عوز وأ.ب. يهوشوع ،^(١٢) أو بدلاً من تجاهلها تماماً.

بعد نجاح كل من "روح يهودية"، ومسرحية سوبول التالية "جيتو" فى ألمانيا ،
أخذ كتاب مسرح آخرون مسرحياتهم إلى ألمانيا . اكتشف معظمهم أسباباً

أيديولوجيا معقدة لهذا النجاح الساحق في مجتمع المثقفين الألمان. ومع ذلك، فهناك مقياس للسذاجة في جهودهم . مع ذلك، فقد كانت هناك أمثلة على تفاعل سريع ، فقد ظلت الجماهير الألمانية جامدة في مواجهة مذهب الاعتراف الإسرائيلي .

مزق الإسرائيليون ستراتهم، وبقي الألمان غير متعاطفين معهم. فهم غير قادرين، وغير راغبين في مواجهة (هذه الموضوعات) . أحياناً ما يشاهدون كشف الذات هذا - والذي طوره ضد مخاطره نظام ثقافي راقٍ - بتعبير ساخر معين، فالإسرائيليون الذين يأتون إلى ألمانيا دائماً لا يعرفون كيف يتعاملون معها^(١٩) .

بقي غير مؤكد ما إذا كانت هذه المحاولات المسرحية الإسرائيلية - الألمانية تمثل جهوداً صادقة من قبل كتاب المسرح الإسرائيليين لإثارة شعور الألمان بالذنب، أم هي محاولة لمخاطبة التكامل اليهودي - الألماني القومي؛ أو لإعطاء شكل للتعاطف غير الواعي مع الألمان المعادين للسامية، من خلال النفور الواضح لليهود الشتات . يقترح دافيد فيتز توم David Witztum أنهم لم يكونوا سوى وسيلة لتحقيق عرض المسرحيات التي، في رأيه ، كانت ستختفي من دون أن تترك أثراً بغير ذلك .

يكشف سوبول عن صدام مع أحد النقاد :

بعد عرض "روح يهودية" قال لي أحدهم ، ربما يكون مهاجراً إسرائيلياً، "لماذا عليك أن تعرض على الألمان هذا الجانب منا؟" تساءلت : "هل تعرف ما هو الإسرائيلي اليهودي اليوم؟ هو شخص

يحمل فوق ظهره وداخل روحه ألفى سنة من معاداة السامية، ومن الحاجة إلى التخلص منها، يجرجر معه حيثما يذهب قصة الصهيونية التي أخفقت، ويجرجر مشكلات الهوية والجيتو وتعاون الناجين . فهو ليس الشخص اللطيف الذي تحب أن تقابله ، وإذا لم ترد ذلك ، فلا تدعونا^(٧٠) .

ويضيف أن أفراد جيله من الإسرائيليين توقفوا عن النظر إلى أنفسهم على أنهم ضحايا ، تمامًا كما عاد الألمان الشبان لا ينظرون إلى أنفسهم كجلادين^(٧١) . تؤكد استجابة سوبول وأولئك المحاورين، الفروق بين فهم التاريخ والثقافة اليهودية من قبل الكتاب الإسرائيليين من جهة، ويهود الشتات من جهة أخرى .

يقر سوبول في مسرحية "الليلة العشرون" أن الصهيونية هي نتاج تفكير أفسده كره الذات والشعور بالذنب ، والاضطراب العصبى؛ في مسرحية "العودة إلى الوطن" يقدمها كنتاج لطمع ونزعة مادية ساخرة ، مدعيًا أنه لم يكن هناك قط فلسفة صهيونية متسامحة . تخبرنا مسرحية "سلفستر ٧٢" أن الصهيونية غير مناسبة لزمن الواقع المعاصر للدولة اليهودية ؛ وفي "فتاة فلسطينية" ترى الوحشية المؤسسية الإسرائيلية في حالة تقهيل . ولا يشير سوبول في أى مكان من المسرحية إلى ما يجب أن تكون، أو لا تكون، عليه الصهيونية، فمسرحياته عبارة عن مقالات لكشف الوهم والغضب . إن التركيز في مسرحياته مازال على الواقعية الاجتماعية بتيمااتها المستمرة ؛ وهى إخفاق الدولة فى أن تصل إلى الأيديولوجيا المؤسسة المتعالية والمثالية . بدلاً من ذلك ، هى وجود مثالى ناقص ، ونتاج تفسير خاطئ وحاقد لفلسفة تعكس البرجوازية المدنية الأوروبية على

إطلاقها، وليس مجتمعًا زراعيًا اشتراكيًا قائمًا على المساواة. سوبول ليس أول من يوضح هذه الشكوى؛ لكنه ، مع ذلك ، أول من فعل ذلك بطريقة تامة جدًا، وبشكل محترف.

الفصل الخامس

نهاية البطل

نهاية البطل

دعم حكم سوبول على المجتمع الإسرائيلي مسرحيتان، إحداهما لهليل ميثلبونكت Hillel Mittelpunkt ، وهى شكل روائى مثير، تقع أحداثها فى دولة خيالية، والأخرى شكل من الدراما الوثائقية التاريخية القائمة على تاريخ إسرائيل الحديث. تمثل المسرحيتان خطوة متقدمة فى خفض قيمة بطل الصابرا والصهيونية، والأيديولوجيا التى تولدت منها، وفقاً لميثلبونكت ، فإن إسرائيل قد فقدت أهدافها ومراميها، وحلت القوة والاستغلال محل الأخلاق الفردية والجمعية . إن إعادة إحياء الصابرا الحديثة هى تناقض مع الأبطال الإيجابيين الذين ، فى زمانهم ، استحوذوا على المخيلة العامة، وأقاموا عنصراً مهماً للأسطورة القومية.

مشيرة إلى نوع من ميلودراما الأسود والأبيض السينمائية فى الأربعينيات والى تقع أحداثها فى بلد غريب، توظف مسرحية "إخوة فى السلاح" Brothers - in - arms (١٩٩٢) ، لميثلبونكت ، كلاشيهات نمطية، مثل مقام غير أخلاقية وعاهرات ومهرجانات وغنى فاحش فى أيدى فاسدة والمهاجمين وتجار السلاح والمخدرات وامرأة جميلة مشئومة ، والطبيب غير القادر على علاج أمراضه هو . إنها مسرحية تقف فى الطابور الطويل لمثيلاتنا عن الأطباء الأدباء الذين يضعفون فى أرض غريبة حارة . رفقاء السلاح هم ثلاثة جنود إسرائيليين سابقين، ورفاق حرب يعيشون الآن فى جزيرة فى البحر الكاريبي . أحدهم مندل Mendel ، وهو مستوطن سابق فى إحدى المستوطنات ، مدمن مخدرات، والثانى باندز Bander ، تابعه، والثالث جانز Ganz ، عالم أحياء مخز يبحث عن تسليحة فى أرض اللوتس فى الجزيرة ، جانز "بطل" المسرحية ، هو ظل الصابرا المظلم ؛ وهو جندي مرتزق ذو تاريخ متميز فى الخدمة

العسكرية والذي ، بعد سجنه فى إفريقيا ، يبحث الآن عن ثروته فى بانزاي Banzai ، وهى المكان الروائى الذى يُعبر عن جزيرة فى البحر الكاريبى . يبدو أن لدى ميتلبونكت أحداثاً مسبقة : وهى حالة خاصة بأفراد وجماعات إسرائيلية مشابهة فى إفريقيا وجنوب أمريكا، لم تكن قد نُشرت إلا بعد كتابة المسرحية ببعض الوقت ، ولكن قبل عرضها .

لا يفتر جانز تماماً إلى الشرف؛ فصديقه باندرز ، الذى أنقذ حياته فى حرب يوم الغفران (حرب ٦ أكتوبر) ١٩٧٣ ، مهدد بالاغتيال من قبل الفرع الإسرائيلى للمافيا، وجانز يبحث عنه حتى يحذره ويرد له الدين . لا يفتر جانز أيضاً إلى الرومانسية؛ فعشيقته السابقة ، حافا (حواء) Hava ، هى الآن زوجة مندل، ويستمران فى علاقتهما ويخططان للهرب معاً . ومع ذلك ، تجبره الظروف على العودة إلى باندرز فى محاولة أخيرة ناجحة لإنقاذه فينتحر جانز . كان موته مخزياً؛ فقد استُجر قناص لقتله لكنه عدل بازدياء عن قتله . وبذلك يكون انتحار جانز عملاً لا طائل منه، ويتصف ببطولية ضئيلة .

سمات البالمخ التقليدية كلها قد أفسدت فى المسرحية : المشروع والشجاعة والجادبية الشخصية، وحتى الشرف. ولم يعد "التأسر" Israeliness متميزاً ، ولم تعد هناك أهمية للقومية، وللخدمة العسكرية التى يشاركها الرجال . وحتى القناص إسرائيلى . لم يتم عولة إسرائيل فقط؛ بل تم تحويلها إلى أسطورة سلبية، فقد تراجع بطلها الأخلاقى والداعى إلى المذهب الإيجابى للصهيونية، ليصبح صورته الأسطورية المتناقضة ، الإخفاق الأخلاقى الذى محيت سيطرته المادية من إسرائيل . القائد الإسرائيلى الشجاع هو جندى مرتزق، وبائع متجول للمخدرات، وتاجر سلاح ، يصفه القاتل الأجير "بالظل" . يحتقر الرجال الثلاثة جميعاً جذورهم، ويلطخون تاريخهم، ويرفضون بلادهم. "أنت وأنا" ، يقول

أحدهم: "نحن نساء إلى سمعة الخيمة" ! الخيمة نفسها ، الطمى نفسه ،
مرحاض البراز نفسه ! تدرك شخصيات ميتلبونكت أن أسطورة الإنجاز والقوة،
والتي تمنح الثقافة الإسرائيلية حيوية منذ ١٩٤٨ قد تم تدميرها.

استطاع ميتلبونكت تغليف رغبة جيل ما بعد ١٩٧٣ ، وهو جيل من الأسود
يكشف فجأة أنهم لم يعودوا مرهوبى الجانب، أو محترمين من بقية من هي
الغابة . إن جوهر حياتهم ، وثقتهم بتفوقهم المعنوى المغلف بالقوة التي يمكن
تبريرها ، قد تبخر . أدركوا أن إسرائيل أمة مثل بقية الأمم، تحمل مقارنة خاصة
بأمريكا بعد حرب هيتلر في توهمها وفسادها وانتهازيتها . تروج الصهيونية
"لتطبيع اليهود" normalisation ، ولتحويل اليهود من سكان غرباء في بلاد
أناس آخرين إلى أسياد مسيطرين على أرضهم . تحمل مسرحية "الأخوة في
السلاح" "التطبيع" إلى أقصى أطرافها المضللة .

خطا ميتلبونكت خطوة أبعد من ذلك في تحليله لأحداث ١٩٧٣ وما بعدها ،
مقدماً عملاً فذاً في عملية التخلص من التغليف الأسطوري للأشياء عن طريق
الاعتماد على التاريخ الإسرائيلي الحديث، والذي كان تجربة معيشة لقطاع كبير
من الجمهور الإسرائيلي، في حين أخذت مسرحية "الإخوة في السلاح" أحد
كلاسيكات الثقافة الشعبية، وحولته إلى مجاز انهيار إسرائيل. مسرحية
ميتلبونكت الوثائقية جوروديش Gorodish (١٩٩٣)^(٢) ، مثل مذهب "تستقري"
الحاضر من خلال الماضي، فقد أقيمت على حقيقة هي حياة قائد إسرائيلي ،
وهو صموئيل جونغ Shmuel Gonen . ولد جونغ في فيلانا عام ١٩٣٠ ،
وتربى في منطقة مياشيريم الأرثوذكسية المتشددة في القدس، والتي قُدمت في
المسرحية من خلال مقتطفات مستمرة من نصوص التوراة . تمرد على تربيته
الأرثوذكسية المتشددة، والتحق بالهاجانا Haganah ليقاتل في حرب التحرير.

أداؤه فى أثناء حرب الأيام الستة كأصغر قائد فى الجيش منحه لقب "البانون الإسرائيلى" The Israeli Patton * . وعده زملاؤه الوريث الطبيعى لمكتب قائد الكتيبة، ونجح فى ذلك ، وكان سيكون أول رجل من خلفية متدينة يشغل هذا المنصب. بعد الحرب احتفى به، وتم تكريمه كبطل إسرائيلى حقيقى. ووفقاً لميتلبونكت ، كان أيضاً ممثلاً لتعظيم الذات، وللطبقية الحربية الفاسدة والمتفطرة . بعد توليه للقيادة الجنوبية فى حرب يوم الغفران (١٩٧٣)، اتهم جونن بارتكاب أخطاء جسام فى تقديره للأمور، وحرّم من الترقى فى الوظائف العسكرية العليا فى المستقبل، فاستقال من الجيش، وأصبح رجل أعمال وتاجر ماس، وارتحل خلال إفريقيا، ومات عام ١٩٩١ .

سطح جورودش Gorodish الصورة البطولية لقيادة الحرب العسكرية ، بما فى ذلك صورة بطل الصابرا المعيارى، موسى ديان ، البطل العسكرى ووزير الدفاع فى حكومة جولدا مائير . قدم هذا خطوة أبعد فى التقليل من قيمة البطل والأيدىولوجيا التى تولد منها . خرجت المسرحية من تجربة خدمة ميتلبونكت النظامية فى الجيش ما بين ١٩٦٧ - ٧٠ مع فرقة جولانى Golani Brigade المراقبة لقناة السويس . ومع جورودش، ارتبط المسرح الإسرائيلى المدعوم لأول مرة فى مواجهة مباشرة مع الأحداث التاريخية كحرب يوم الغفران، من خلال إحدى الشخصيات الأكثر التصاقاً بها . وظل شبح جونن الذى أطلق

* نسبة إلى الجنرال جورج بانون أحد أشهر قادة الدبابات ثم الجيوش الأمريكية إبان الحرب العالمية الثانية، شارك فى الإنزال العسكرى الكبير فى شمال إفريقيا، ثم فى غزو كل من صقلية وإيطاليا، وتحرير فرنسا ... إلخ .

عليه اسم التدليل جوروديش ، وهو اسم أسرته الأصلي، يطارد أية محاولات للتفكير المتأنى حول الأخطاء الفادحة والمأساوية للحرب التي أصبح ، أولاً ، رمزاً لها، ثم ممثلاً لأسطورة البطولة المتعقبة بأسرها.

ومع ادعاءات ميتلبونكت للبلاد ، فإن مسرحية "جوروديش" تعد بصفة عامة مسرحية وثائقية، تقوم على أساس من الأحداث الجارية والشهادات الشفهية، وذلك على عكس وثائق سوبول التاريخية الجيدة الدراسة . يزين ميتلبونكت الحقيقة التاريخية بتفسيره الخاص، فأصبحت الأحداث التاريخية المثيرة للجدل صورة مجازية تعليمية لأحداث إسرائيل الحديثة . أثارت المسرحية باستمرار مناقشات عامة ساخنة، فقد عملت كنموذج إضافي لمسرحية تقوم بدور الدراسة، والتي استمر حولها الجدل ، في حين أخذ النقاد عمومًا مواقع سياسية بدلاً من تقديم نقد جمالي. كانت البروفات تقام في جو حجرة العمليات العسكرية الحافل بنوع من السرية . وأحيط كل شيء متعلق بالمسرحية بالسرية التامة ^(٣) .

تبدأ مسرحية جوروديش عام ١٩٨٩، بسفر الصحفي آدم باروخ Adam Baruch إلى بانجوى Bangui ، عاصمة الجمهورية الإفريقية الوسطى ، ليقوم أول مؤتمر صحفي إسرائيلي مع جوروديش وذلك لسنوات عديدة . بعد فضيخته، هرب جوروديش إلى إفريقيا ليصبح تاجر ماس . وبينما كان القائد السابق ، الذي يشعر بالمرارة والألم ، مستغرقاً في ذكرياته، في صورة الشخص الانضباطى الصارم؛ عندما كان قائداً للواء السابع ، وهو أول لواء دبابات إسرائيلي فتعود المسرحية إلى فترة منتصف الستينيات . ولقد رسم جوروديش في المسرحية، يأمر جنوده فيطيعون. ووفقاً لنص ميتلبونكت، فهو فاسد ومتوحش وفج، وأحياناً ما يكون سيكوباتياً ، كما ظهر في أحد المشاهد مع أحد النحاتين وهو أولريخ Ulrich^(٤) حيث كانا يختبران القذائف .

أشئ المؤرخ شاباتاي تيفيت Shabtai Tevet على جونن في أحد الكتب التي رفعت من مجرد قائد حربي إلى رمز قومي وإلى أسطورة. رسم تقييم تيفيت عام ١٩٦٩ (في Hashufim Batzriah باللغة العبرية والتي تعني حرفياً "البرج المعرض للخطر"، ولكنها نشرت في نص إنجليزي بعنوان "دبابات تموز") صورة فيها كثير من التعلق لجونن، وينادي بتلقيبه بيهودا المكابي Judas Maccabeus الجديد^(٥). وبמידاً عن نص تيفيت الذي قُدمت فقرة منه في المسرحية بطريقة ساخرة :

على بعد ستمائة وخمسين كيلو متراً من هنا يحفر صموئيل جوروديش بحثاً عن الماس عام ٦٧ ، كان جوروديش في السابعة والثلاثين من عمره ، ولكن اسمه كان ذات مرة صموئيل جونن ، متقمصاً شخصية يهوذا المكابي* . لقد كان بطلاً ، وأعلن الحرية وأحبته الأمة كلها. كان حتى عام ١٩٧٢ مثلاً للجندى الجيد ، الجندى الذي تعرض للخطر في البرج.^(٦)

بعد ذلك ، أعطى جوروديش بسخرية خادماً من الدروز فقرة ليقراها : "بدأت المعركة وهم معرضون للخطر في البرج". وكنتيجة للانتصار عام ١٩٦٧ ، وتاليه العسكرية ، على حد تعبير أحد قادة الجيش الذي اقتبسته الصحف الإسرائيلية، "كان الكل مخموراً حقاً بالنصر بين حرب الأيام الستة وحرب يوم الغفران لكن الفرق أننا من وقت إلى آخر كنا نويخ أنفسنا ونتذكر أننا من لحم ودم . عاش جوروديش في جبل أولبيا . واعتقد أنه ابن الآلهة"^(٧).

* في التاريخ الأسطوري لليهود : يهوذا المكابي قائد ثورة المكابيين اليهودية ضد الحكم الروماني . (م.خ) .

أمد كتاب تيفيت وبعض المقالات الصحفية ، خاصة المقالات التى كتبها آدم باروخ (آخر صحفى قابل جونن قبل وفاته) بمادته. ولفترة اعتقد الناس أن باروخ، الذى ظهر كشخصية فى المسرحية ، سوف يأخذ دوره فى الحياة، لكن المخرج رفض هذا تمامًا . تتناول المسرحية علاقة متخيلة بين وزير الدفاع ، موسى ديان، وجوروديش ، وهى العلاقة التى تُلقى بعض الضوء على صعود وجوروديش وانهيائه. كان كثير من محادثاتها يدور حول الاستراتيجية العسكرية. ففى أحد المشاهد، على سبيل المثال ، كانا جادين فيما يتعلق بتجهيزات الحرب، يحاولان استكشاف الصراع على السيادة بين الحكومة والجيش . يظهر ديان كنوع من العبقري الشرير ، معذبًا جوروديش بتلميحات بوعود للترقية فى مقابل النجاح العسكرى . تتدلع حرب الأيام الستة : كان جوروديش مستعدًا وأدى واجبه أداءً رائعًا . أصبح كثير من الخطاب المتعلق بالفرقة المدرعة التى يقودها جوروديش جزءًا من الثقافة الإسرائيلية . وفى العرض العسكرى الذى أقيم للاحتفال بالنصر، تقوه جوروديش بالجملة التى أصبحت مرتبطة بجونن حتى نهاية أيامه: "لقد نظرنا إلى الموت فى وجهه فأنزل الموت عينيه"^(٨).

وبمرور السنين ترقى جوروديش فى السلم العسكرى ، وكان ديان دائمًا إلى جانبه ، مازال يعدّه بالمجد فى كل فرصة. تقع أحداث أحد المشاهد فى منزل ديان عام ١٩٧٣ ، ويشتمل على عرض تم إعداده لمجموعته الشهيرة من المقتنيات القديمة التى يُعتقد ، فى ذلك الوقت ، أنها مسروقة . ناقشا موضوع قناة السويس . اقترح ديان (افتراضًا) أنه فى حالة الحرب، قد يؤدى الانسحاب من القناة إلى كسب سياسى .

عُين جوروديش بعد ذلك قائدًا للمنطقة الجنوبية، واندلعت الحرب فى ٦ أكتوبر ١٩٧٣ . تلقى أوامر أخيرة فيما يتعلق باستراتيجيته، لكن عملياته أخفقت،

ومنى الجيش الإسرائيلي بهزيمة منكرة . تبع سقوطه مشهد مثير أدركت فيه
فصيلة فى القناة أنها على وشك أن تُذبح ، يتوسل باهيمما Pahima ، وهو
جندى ، إلى القائد ، كرملى Carmeli ، فى موقعهم فى القناة
قبل اندلاع الحرب بفترة قصيرة : "هيا دعنا نخرج من هنا ..."

كارمىل : ماذا ؟

باهيمما : من الخدمة.

كرملى : هل أنت مجنون ؟

باهيمما : على مدى أسبوعين ونحن نرسل تقارير إلى مخابرات
الجيش، ولكن بعضهم يمسح بها مؤخرته .

كرملى : إنها مجرد مناورات عسكرية .

باهيمما : وإذا لم تكن ؟ نحن تسعة عشر أخًا (مضاعفة) ، ثلاثة
منهم طهاة، لم يطلقوا النار قط فى حياتهم .

كرملى : استمر فى المراقبة ! (يرن جرس التليفون) الكتيبة التاسعة
... ماذا؟ ما الأمر العاجل؟ "عملية دوفكوت" فورًا ؟ ماذا تعنى
"دوفكوت" بحق الجحيم؟^(١)

باهيمما : (يضع سماعة التليفون وهو غير مصدق) إنهم داخلون
الماء ...

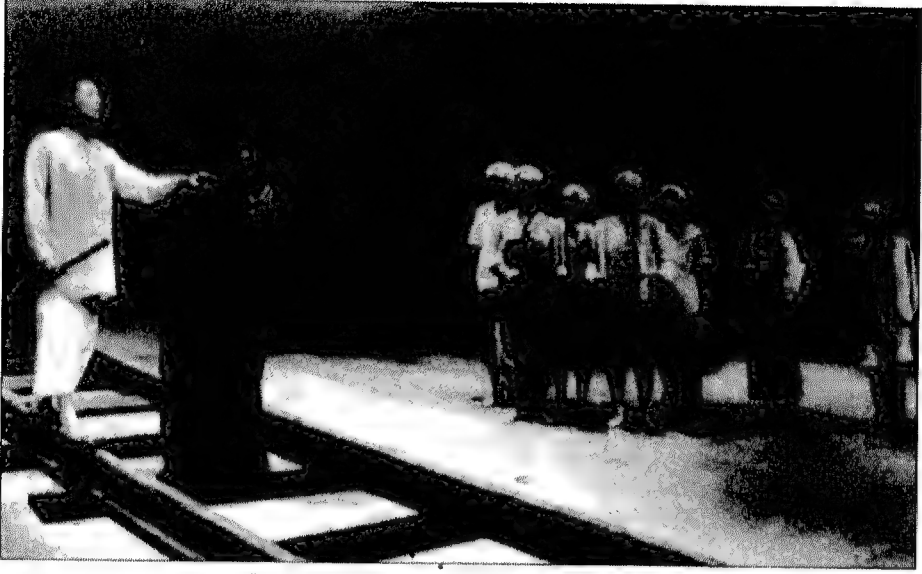
كرملى : ماذا؟

باهيمما : سينزلون أسفل إلى الماء !

كرملی : من ٩

(سكون . يقرر شعاع من الضوء المكان . يتجمد الرجال في الحال ،
ثم يخيم الظلام)^(١٠) .

عام ١٩٧٤ ، وبعد الحرب ، درست لجنة أجرانات Agranat Commission تصرفات صموئيل جونن ورفاقه القادة ، وكان يرأسها القاضي شمعون أجرانات Judge Shimon ، وهي المؤسسة التي أقيمت لدراسة الإخفاق في توقع الهجوم المصري السوري ومواجهته . استخدم ميتلبونكت وثائق اللجنة ، التي تم العثور عليها بالفعل ، كنص لسماع مسرحيته (ص ١١١) ، مع أن التقرير الشامل لتفاصيلها كان لم يتم الإفراج عنه بعد . ألفت اللجنة الحقيقية باللوم بالدرجة الأولى على القادة العسكريين ، على دافيد إيلعازر David Elazar ، الذي كان حينئذ رئيساً للأركان ، وإيلي زئيرا رئيس المخابرات العسكرية ، وجونن . وُجد في المثل الأول أن جونن قد أخفق في طلب تعزيزات ، وأخطأ في توقيت نشر قواته . اقترحت اللجنة أن يُعفى كل من جونن وزئيرا من مهامهما ، وأن يستقيل إيلعازر . وقد تمت تبرئة رئيسة الوزراء جولدا مائير وموشى ديان . وفي عام ١٩٩٤ خرج زئيرا عن صمت استمر عقدين ، بنشر مذكراته اللادعة ، التي اتهم فيها لجنة أجرانات بحمايتها لأولئك المسؤولين مسئولية أساسية عن الكارثة ، وهما مائير وديان . حاول جونن أيضاً أن يهاجم النتائج التي توصلت إليها اللجنة من بانجوى حيث كان يعيش حينذاك . ادعى الرأي العام أن جونن قد مات ثلاث مرات ، أولها عندما اندلعت الحرب ، وثانيهما عندما تم نشر ما عُثر عليه وتم إعفاؤه من مهامه العسكرية ، وثالث مرة في سبتمبر ١٩٩١ ، عندما توفي بالفعل متأثراً بأزمة قلبية في سن الواحدة والستين ، يُقال إنه مات كسير القلب في ميلانو ، وعدّه كثيرون الضحية الأخيرة لحرب يوم الغفران .



مسرحية حانوخ ليفين "أحلام الطفل"

لم يكن مصدر الجدل الذى أعقب المسرحية نابعا من تقديم جونن كبطل مزيف، أو كصورة كاريكاتيرية لديان ومائير؛ ولكن الرسالة الكامنة فى المسرحية هى اختلاف ميتليونكت فى رأى بأن المؤسسة السياسية كانت تعد للتضحية بالجنود فى حرب يوم الغفران من أجل مكاسب سياسية مستقبلية . إبستين Epstein ، جندى المراسلة لخدمة جوروديش ، وهو شخصية روائية فى المسرحية ، هو المتحدث باسم الكاتب المسرحى نفسه ، يعرض لأن ديان وأعضاء آخرين فى الحكومة الإسرائيلية قد تعمدوا استخدام استراتيجية عسكرية متصدعة قبل أن يعينوا جونن غير المستعد قائداً للمنطقة الجنوبية قبل شهور قليلة من الهجوم المصرى المتوقع . السبب ، الذى يقترحه إبستين على مندوب الدفاع عن جوروديش ، هو أن ديان كان يأمل من إصابة عدد كبير من

الإسرائيليين، وتقديم امتياز عسكري رمزي للمصريين وانتصار جزئي، إلى دفع كل من إسرائيل ومصر إلى سنابل مباحثات السلام الفعلية الأكثر إثارة. في الحدث نفسه ، قلل هو ورفاقه من قوة الهجوم المصري وتنظيمه. ولم تعتبر المخابرات الإسرائيلية ولا الأمريكية المصريين مستعدين للحرب . خط بارليف ، وهو شبكة معقدة من التحصينات الإسرائيلية في شبه جزيرة سيناء ، تمت السيطرة عليه بعدد صغير جداً من قوات الاحتياط . وثبت إخفاقه في أثناء حرب ١٩٧٣ . "علم كل طام في الجيش أنه لم يعد هناك خط بارليف . وأنه لم يعد ممكناً الاحتفاظ بالمواقع في القناة، وأن الجنود على خط النار قد أرسلوا ليلقوا حتفهم".^(١١) اعترض عمدة تل أبيب السابق شلومو لاهات Shlomo Lahat ، الذي كان ذات مرة قائد جونن ، بشدة على وجهة نظر ميتلبونكت : "أقبل فكرة أن حكومة إسرائيل ربما تكون مخطئة لعجزها؛ لكنني أرفض تماماً فكرة أنها تخلت عن عمد عن جنودها بهذه الطريقة".^(١٢) تشبه المسرحية فيلم ج.ف. كيندي لأوليڤر ستون في توجيه الاتهام بالتآمر السياسي على نطاق واسع.



أمّون ليفين ورامى دانون فى مسرحية شنيدل ١٩٩٣

إحدى الصعاب التى واجهها ميتلبونكت فى رده على هذه الأحداث كان حساسية أولئك المرتبطين بجونن ، وأفراد أسر الأبطال كلهم ، فحاول أن يتجاوز هذه المشكلات عن طريق النفى الأقرب إلى السذاجة للوثائق أو الطبيعة البيوجرافية التى قامت على أساسها المسرحية. صحيح أن كثيراً من الشخصيات والصدمات روائى ، بما فى ذلك المشاهد مع ديان وجولدا مائير ؛ أيضاً ، تتفوق أحداث بعينها كآى شكل من أشكال الواقعية . فعلى سبيل المثال ، الجندى الشاب الذى يدعى فريدمان ، والذي انتحر ، يطارد جوروديش خلال المسرحية ، وزارته سيدة عجوز ضريرة غامضة، هى أم ناجى ، التى أسدت إليه نصيحة ، وهو نوع

من الكورس لبطله شبه المأساوى . ووفقاً لأدم باروخ ، فإن المسرحية تجمع بين عدد من الأنواع الأدبية، بما فى ذلك الواقعية والدراسة والسريالية . وفى الحالة الواقعية لا يتتبع ميتلبونكت شخصيات تاريخية فقط؛ بل حواراً مميزاً واضحاً لجماعة معينة. وفى الحالة السريالية ، يجمع أم ناجى وشبح فريدمان. وفى مرحلة الافتراض البحثى، فإنه يثير موضوعات متعلقة بالأيديولوجيا .^(١٢)

يقدم فريدمان فى المرحلة الأولى رؤية لوحشية جوروديش المشكوك فى دوافعها فى مسألة التخلص من جسده، وملاحظة على التضحية بالجندى الفرد من أجل النظام الطبقي المراوغ . يناسب فريدمان أكثر "الذكرى الذاتية لكل إسرائيلى ثانٍ ، الذكرى التى تعود بنا إلى الحرب. وتظل شمعتها الصغيرة تصحبنا فى طقوسنا كلها وسط الكبت العام المفهوم للآخرين"،^(١٣) . فهو يمثل موضوعى المسرحية عن الموت والقدر المأساوى ، والذنب غير المعترف به لجوروديش، الذى لا يعلم بحضور فريدمان، إلى أن تضاعف هو نفسه إلى حجم الضحية. تُشير شخصية أم ناجى التى ظهرت بالقدر نفسه من الرمزية إلى مسرحية "الأم شجاعة" لبرشت ، وفى تنبؤاتها بنجاح البطل وسقوطه ، وتشير إلى شخصية تيرسياس العراف فى "الملك أوديب".^(١٤) تتفوه المرأة العجوز بأكثر تداخلات المسرحية أهمية : آى ، آى ، أيها القائد ، أيها القائد ... لاتزال لا ترى. أحبك الناس لأنهم رأوا فيك كل ما أرادوا أن يروه فى أنفسهم، ويكرهونك اليوم لأنهم يرون فيك كل ما يكرهون رؤيته فى أنفسهم".^(١٥) هذه خطبة وداع شقافة للأسطورة المؤسسة، وللشخصية المحورية فيها وهو بطل الصابرا .

هدف ميتلبونكت هو تجسيد كلمات أم ناجى : فقد حاول تفسير ليس فقط جوروديش الرجل بل أكثر تحديداً ، الزمن ، فى كلماته هو :

بالنسبة إلى جوروديش، هو أكثر الإشارات تطرفاً لهذه الفترة؛ لأن حرب يوم الغفران قد ولدت عندما انتهت حرب الأيام الستة، وتحول جوروديش إلى بطل قومي ...^(١٧)

وكمعظم جيلي كانت حرب يوم الغفران بالنسبة إلى نقطة تحول ، بداية لمرحلة من انقشاع الوهم الخاص بأساطير المجتمع الإسرائيلي . بالنسبة إلى كان هذا زمني عندما كان الحلم "إمبراطورية إسرائيل" في أوجه، واعتقد جوروديش فيه بشدة وجسده هذه الأسطورة .^(١٨)

اتخذ ميتلبونكت ، بذلك ، جوروديش كرمز لفترة الاعتزاز بالذات القومي، التي كان تعظيم القوة فيها سمة أساسية ، ونتاجاً "للبارانويا القومية التي تربي عليها أطفال البالمخ، وللتطلع إلى الأمة الكاملة التي أقامت في ست سنوات إمبراطورية من غرورها".^(٢٠)

إن نتاج الزهو القومي المغرور، كذلك الزهو المغرور الخاص بجوروديش ، يمكن أن يكون كارثة فقط . أيضاً ، تقدم المسرحية نقداً لشخصيات راسخة بعينها في زمن جوروديش، والتي مازالوا يوقرونها لدرجة كبيرة . فهي تلقى بظلال الشك على التماسك والأخلاقيات السياسية لجيل بأسره من القادة الوطنيين ، مائير وديان وبارليف (رئيس الأركان الإسرائيلي ، ١٩٦٧ - ٧٢ ، ثم أصبح بعد ذلك السكرتير العام لحزب العمل) وإريل شارون (وهو الحزبي اليميني المتطرف الذي كان منافساً لجوروديش في منصبه الأخير).

يتعارض تقديم المسرحية فوق خشبة المسرح تماماً مع إدانة ميتلبونكت غير المتهاودة للعسكرية كهدف في ذاتها ، وللمؤسسة العسكرية التي أساءت تقدير الأحداث بطريقة مأساوية عام ١٩٧٣ . قدم العرض في شكل مُنمق مجسداً

للرايات الوطنية والموسيقى الصاخبة، ونوع من التصوير الأيقوني المسرحى الموحى بالفاشية . وكانت النتيجة هى توحيد الجمهور مع مصايد المجد القومى من دون فهم هجوم ميتلبونكت الساخر عليها . تقدم المسرحية الآن فى المدارس كتدريب وطنى لاستتفار الذات، وينظر لجونن كضحية للنظام غير الوجه .

شرحت هذه المسرحية إحدى المشكلات المحورية فى الدراما الإسرائيلية، برغم قوة قصتها وتأثيرها العاطفى . ومع غموضه فيما يتعلق بطبيعة مسرحيته الوثائقية، لم يفعل ميتلبونكت أكثر من الصياغة الدرامية للحقائق المعروفة بالفعل للجمهور الإسرائيلى . وتبعاً لذلك أُجبر الجمهور الإسرائيلى على الاعتماد أكثر من اللازم على المعلومات الثقافية الخاصة به .

مثل الطفل الذى تُحكى له القصة نفسها قبل النوم ليلة بعد ليلة . فالجمهور الذى يحضر لمشاهدة مسرحية جوروديش يعرف ماذا سيحدث، وأنه من المستحيل أن تفاجئه بتغيير فى أحداث القصة . وعندما ، فى النصف الثانى من المسرحية، علقت لافتة على الستارة مكتوب عليها تاريخ ١٩٧٣ ، يمكنك أن تسمع همسات المشاهدين المثارين : "الآن ، الآن سيحدث".^(٢١)

إذا لم يكن الجمهور مشاركاً فى "حلم إمبراطورية إسرائيل"، أو حلم المجد الوطنى أو السلام أو القوة ، أو أى من الأيديولوجيات الخطائية المميزة النابعة من حرب الأيام الستة ، فإن المسرحية، وكذلك شخصية جوروديش، لن تُصبح مفهومة تقريباً . إن الأحداث التاريخية المقدمة فى غير صورة نصية فى ذاتها غير كافية . "فالحلم" الذى أُشير إليه فى المقالات ليس واضحاً فى المسرحية ؛ والخلفية السياسية والاجتماعية ومعتقدات الناس والعلاقة بينهم وبين جوروديش وتغير نظرتهم له وغير ذلك الكثير الموجود فى الضمير الإسرائيلى فى ذلك الوقت ، بقى خارج حدود المسرحية . أقام ميتلبونكت قصته على افتراض أن هذا كله تجربة معروفة ، إذا لم تكن معيشة . يعتقد باروخ أن المسرحية موجهة إلى تلك الجماعات التى كان جونن جزءاً منها ، بمن فى ذلك الجندى العادى

الذى عانى غطرسة قادة مثله ومثل مائير وديان، وليست موجهة إلى جماهير المستقبل.^(٢٢) يقترح أن المسرحية لن تكون مفهومة بالنسبة إليهم، حيث إنها لم تُدعم بفهمها لروح فردية أو تُمنح عمقاً إنسانياً . أكثر من ذلك أنها لا تعد المسائل المعنوية أو الثقافة السياسية خارجة عن فترة محددة .

من المتوقع إذن أن تعد للمسرحية التى تتحدد أحداثها فى تسلسل زمنى محدود مغزى معيناً بالنسبة إلى الجمهور المحلى الذى تغير مع الوقت والأحداث. اتفق معظم النقاد أن ميتلبونكت قد أضعاف فرصاً جيدة للتطور الدرامى القوي ، فالمصادر متاحة لذلك فى سيرة جونن غير العادية. ومن جهة أخرى ، وفقاً لميكل هاندلستز، فإن مسرحية جوروديش مهمة كعلاج جماعى يعكس فيه المسرح صورة الشعب ذاتها.^(٢٣) إذا كان الأمر كذلك ، تُعد المسرحية كإدراك شخصى بالنسبة إلى كل فرد من أفراد الجمهور الإسرائيلى ، مواجهة عاطفية مزعجة مع ماضيه أو ماضيها القريب .

والمراجعات التى كتبت عن مسرحية جوروديش صيغت تماماً كالمسرحية نفسها، فقد ركزت على وجهة نظر الكاتب والنقاد السياسيين أنفسهم . فقد أشارت مقالاتهم إلى عديد من الأسئلة التى أثارها المسرحية، على سبيل المثال: هل وضع القادة العسكريون حقاً أنفسهم فوق القانون والأخلاق؟ هل كان هناك أي شكل من أشكال التعاون بين الحكومة والجيش، أو كانا فى حالة صراع؟ إذا كان الأمر كذلك، أيهما كان مسيطراً ؟ وبينما أثار المسرحية هذه الأسئلة ، فإنها أسئلة ليست جمالية ؛ فى الحقيقة ، كانت ذات علاقة ضئيلة برواية ميتلبونكت .

لخص شابتاي تيفيت من دون قصد منه خروجاً مشابهاً عن المؤلف فى تلقى الدراما الإسرائيلىة، وذلك فى هجومه على مزج المسرحية لما هو وثائقي وخيالى. كيف سيصبح الرجل فى الشارع قادراً على التمييز فى مزيج المتخيلات هذا،

وأن يفرق بين ما هو صادق وما هو كاذب؟^(٧٤) يلوم بن عامى فينجولد Ben Ami Feingold ميتلبونكت على خلقه عملاً أقل اهتماماً بجوروديش الإنسان منه بأهميته الرمزية للكاتب نفسه.^(٧٥) فى هذه الحالة لم يحقق هؤلاء، وكتاب آخرون، الغرض من الدراما : فلم يُقصد منها أن تكون نوعاً من الواقع التليفزيونى الذى يبحث جماهيره فيه عن الحقيقة . ووفقاً لبيتر ويز Peter Weiss، "إنها مسألة الإبقاء على توازن فنى بين الحقيقة والرواية ، الحقيقة والخيال".^(٧٦) بهذا المعنى، كما هي الحال مع كثير من الدراما الإسرائيلية ، تكون مسرحية جوروديش أكثر قليلاً من مجرد الاستمرار فى الجدل ، فهي مناقشة عامة . ومن جهة أخرى ، فإن هذا يدعم وظيفة الدراما كحلقة نقاش مستمرة، مانحاً إياها صوتاً ديباليكتيكياً .

فى مسرحية جوروديش كانت الحقيقة والرواية والحقيقة والخيال ثانوية بالنسبة إلى جدول أعمال المسرحية . فقد أقدم ميتلبونكت ليس فقط على تسجيل سيرة جونن أو سقوطه، لكن على استنكار قوة الثقافة التي ظهرت فى إسرائيل بين عامى ١٩٦٧ و ١٩٧٣ بأصولها فى الأيديولوجيا المؤسسية . ليس هذا مجرد استعادة سخريّة الأحداث الماضية من التاريخ؛ ولكن تحذير من النظر إلى أيديولوجية القوة المادية كقيمة أعلى . على الرغم ، مثل كثير من الدراما الإسرائيلية الأخرى، من أن المسرحية تعيد بناء الأحداث التاريخية مرة أخرى ، فهي تقدم نفسها كتحذير لاحتمال تكرار أحداث مشابهة فى الحاضر، وذلك من خلال تخليد العنف العسكرى . يُخبر أحد الجنود جوروديش فى المسرحية : "بمجرد إيماننا أن الاستراتيجية العسكرية سوف تحددنا الأحكام العسكرية ؛ نحن نقف على أعتاب فترة سوف تحدد فيها سياساتنا بواسطة الأحكام العسكرية".^(٧٧) فى مشهد آخر ، وبينما يلقى جوروديش حديثاً مثيراً ، يحيى

جندياً ميتاً ، هذه فقرة مقتبسة من فيلم Patton* ، وقد غيرها ميتلبونكت بسخرية ليصبح التشويه فى الذاكرة الجمعية .

بهاجم مايكل هاندلسالتر Michael Handelsaltz ميتلبونكت لإثارة الضمير الإسرائيلى، فى حين يدينه بن عامى فينجولد لاستخدامه صعود جوروديش وانهاياره ليرمز إلى صعود صورة إسرائيل وانهايارها كشئ قوي وعظيم بعد حرب الأيام الستة .^(٢٨) ويُمثل الجانب الآخر من الجدال السياسى مقالاً فى صحيفة هتسوفيه Hatzofeh الدينية، التي تستكر بسخرية التضحية بالقائد الذى كان يعتنق المذهب الأرثوذكسى : "لم يجلس بالقرب من نيران المعسكر مع باقى أبناء جيل البالمخ ، وتلقى دراسته فى مدرسة الحيدر heder (وهى مدرسة ابتدائية دينية) وفى مستوطنة يثيفا إتز حايم فى الأكاديمية اليهودية الدينية". انتقدت الصحيفة نفسها الحكومات السابقة والحالية لرغبتها فى التضحية بالجنود من أجل أهداف سياسية ، مضيضة: "وحى اليوم، ألم يزل استعداد المؤسسة السياسية للتضحية بالأراضى (المحتلة) يعتصر قلوبنا؟"^(٢٩) غير أن التناقض الأيديولوجي يتضح فى استخدام هذا المقال، مثله مثل المقالات النقدية فى الصحف الليبرالية ، استخدام المرحية ليهاجم سياسة الحكومة فى الماضى والحاضر .

وفى مراجعته الساخرة "أنت وأنا والحرب القادمة" (١٩٦٨) You and I and the Next War يحاكى حانوخ ليفين حديث الجنرال الذى يشبه جوروديش المنمق؛ ويُسخر أسطورة "القلة فى مواجهة الكثرة". ففي مسرحية ميتلبونكت تحولت

* فيلم سينمائى عن السنوات الأخيرة من خدمة الجنرال جورج بانون فى الجيش الأمريكى إبان الحرب العالمية الثانية - كتب له السيناريو فرانسيس فورد كوبيولا وأخرجه فرانكلين شافز وقام بدور باتون الممثل جورج سكوت عام ١٩٦٩ .

شخصية جوروديش إلى رمز لتفنيد الأسطورة الإسرائيلية، والتي تكتسب قوة منذ عام ١٩٧٣ . تمثل المسرحية خطوة أبعد فى دراسة الكاتب المسرحى للتبعات المطلقة لممارسة الصهيونية .

الفصل السادس

قضية الدين

قضية الدين

هناك عادة جديدة في البلاد . إذا أردت أن تكون مشهوراً، فاضرب على الحريديم haredim... وصفة النجاح هذه بسيطة : خذ جزءاً أنثروبولوجياً من ميأ شعاريم Mea Shearim ، أو بني براك Benci Brak (وهي مناطق أرثوذكسية متشددة). اعرضها بتفاصيلها كلها - بطريقة وضيفة ومختلة قدر الإمكان - وأضف قليلاً من الصراع الأيديولوجي الذي يصنع مسرحية في أية حالة ، وتابع تقديمها بطريقة غير مستحبة، بمزجها بقليل من الإثارة الجنسية، وانظر ولاحظ أن لديك المزيج المعين الذي سوف ينتجه أي قرن عادي في شارع رابى عقيباً في بني براك ، حتى عندما تعرض على خشبة مسرح كاميري لجمهور يلتهم كل ما هو ديني كل ليلة بشهية كبيرة (١)

نادى إعلان الاستقلال الإسرائيلي في ١٤ مايو ١٩٤٨ ، من بين أشياء أخرى، بأن الدولة الحديثة سوف تُقام على أساس من الحرية والعدالة والسلام كما دعى إليها أنبياء إسرائيل . وأنها ، أكثر من ذلك ، سوف تسمح بحرية العبادة والوعى واللغة والتعليم والثقافة . ومع ذلك ، فاليهودية الأرثوذكسية تلعب دوراً أقوى من أية مؤسسة دينية فرعية في حياة البلاد السياسية، حيث تشكل الأحزاب السياسية الأرثوذكسية أحد ثلاثة التجمعات الرئيسة . لقد قسمت المشكلات المتعلقة بقانونهم الديني وممارستهم له الأمة منذ البداية .

لم تكن اليهودية الأرثوذكسية والتمسك بالتلمود محورين في تطلعات التيار الرئيسى الصهيونى أو لثقافة الدولة الجديدة ، على الرغم من عدم تصور الصهاينة العلمانيين لإسرائيل كدولة علمانية تماماً . فقد كان مقدراً لها أن تكون يهودية، برغم تأييد هرتزل القوي للفصل بين الدين والدولة، كرمز لإعادة اليهود

ودولتهم إلى الأوضاع الطبيعية . إن التوتر البنائي بين المعنى الدينى والمعنى العلمانى "للدولة اليهودية" أصبح موضوعاً للمناقشة فقط بعد تأسيس إسرائيل^(٣) . فقدم هرتزل فى مسرحية "الجيتو الجديد" Das Neue Ghetto صورة غير جميلة للحاخام ، دكتور فريد هيمر Dr Fried Heimer ، ومع ذلك؛ أدرك أن استرضاء اليهود المتدينين، والذين يؤمنون بأن العودة إلى الأرض المقدسة يمكن أن تتحقق فقط من خلال عودة المسيح Messiah لأمر أساسى، وأنه فى المؤتمر الصهيونى الثانى عام ١٨٩٨ قد دعم القرار الذى يُعرف الصهيونية بأنها دعوة إلى الإحياء الروحى للشعب اليهودى ، القائم على الثقافة الحديثة وإنجازاتها . وقد راهن أن الصهيونية لن تتخذ أى شىء يتعارض مع آوامر الديانة اليهودية^(٣).

بينما لم يقترح أى من الأحزاب الدينية الإسرائيلية أن إسرائيل يجب أن تحكم وفقاً للتشريع اليهودى، فهم يؤيدون بشدة فكرتهم عن دولة تقوم على مبادئ التوراة Torah . ولتحقيق هذا الهدف أقاموا شبكة من المؤسسات التربوية التى يسيطرون عليها . وبقوة سياسية متزايدة ، فهم يبحثون عن تأييد الشرعية التى تحافظ على مكانة الأرثوذكسية كالشكل الوحيد المعروف لليهودية الدينية ، وليسرع إلى قواعد دينية محددة ، مثل السبت Sabbath ومشاهدة الاحتفال ، (والشرعية الطقسية، خاصة المتعلقة بالطعام) . استخدموا قوتهم لمنع التشريع الذى كان سوف يتعارض مع القانون اليهودى الأرثوذكسى أو مع القواعد وقد نجحوا ، على سبيل المثال ، فى منع الزواج المدني والطلاق فى إسرائيل . يُرى الأرثوذكس "كحاملى راية الأيديولوجيا، التى تأمل فى تحويل القانون الدينى إلى قانون دولة بالتدريج"^(٤). تبع حرب الأيام الستة دخول عنصر دينى مسيحيانى جديد إلى المنطقة ، وهو جماعة جوش إمونييم Gush Emunim القومية، التى

أصبحت جماعة معترفاً بها (ولم تكن قط حزباً سياسياً، على الرغم من الدعم البرلماني الكبير لها) وذلك عام ١٩٧٤ . كان - وما زال - يُنظر إلى هذه الجماعة من قبل معارضيها كحزب سياسى خطر، يحمل فى أطوائه التمجيد الخاطئ لصهيونية غير منضبطة .

لعدة سنوات، تنامت القوة السياسية لليهود الأرثوذكس فى إسرائيل ، حيث اتحدت فى الأعم الأغلب مع جناح اليمين . وشهدت العقود الأخيرة التطور السريع للمسيحانية، لكن الطوائف اليهودية الأرثوذكسية المتشددة وغير القومية غالباً ما كانت تتكون من يهود الحسيديم hassidic^(٥) ، وهى طوائف محافظة سياسياً، ومتطرفة دينياً . وغالباً ما يطلق على هذه مصطلح "أسود" black من قبل معارضيها الإسرائيليين غير الأرثوذكس ، وذلك بسبب غطاؤها التعتيمة المميز . ظاهرة أخرى حديثة نسبياً، وهى جماعة التائبين group of Repentants الذين غالباً ما يكونون شباباً ، مع أن ذلك ليس على وجه الحصر ، والذين انتقلوا من درجات متعددة من اللاأرثوذكسية إلى الأرثوذكسية فى روح التوبة . تبع اغتيال رئيس الوزراء إسحاق رابين Yitzhak Rabin فى نوفمبر ١٩٩٥ ، بواسطة طالب أرثوذكسى منتم إلى اليمين الدينى ، أن خرج العداء الأرثوذكسى - العلمانى المكبوت^(٦) إلى المواجهة العلنية، ولحسن الحظ اقتصر على تبادل الاتهامات الشفهية والخطب المطبوعة .

يقتبس عاموس عوز فقرة من المتحدث الرسمى باسم جماعة جوش أمونيم Gush Emunim ، والذى يوازن (يسوي) بين "ماهو دينى" وما "هو علمانى"، ويصفه بكونه "يهودياً" و"إسرائيلياً" على التوالى ، ويشير إلى المعركة بينهما :

إن العقبة الرئيسية هى تلك التى تفصل اليهود عن الإسرائيليين.
اليهود هم أولئك الذين يريدون أن يعيشوا ، بدرجة أو بأخرى ،

وفقاً للتوراة . ربما يلوى الإسرائيليون شفاهم للميراث، لكنهم فى داخلهم يتطلعون إلى أن يصبحوا شعباً جديداً تماماً هنا ، أن يكونوا دولة تابعة للثقافة الغربية . بالنسبة إلى كثير من هؤلاء الإسرائيليين، فإن أرض إسرائيل لا تتعدى أن تكون "حدثاً غير جوهري فى سيرة حياة كل منهم ..إن أرض إسرائيل لاتعنى سوى القليل بالنسبة إليهم^(٧) .

ينبع الشك المتبادل بين اليهود الأرثوذكس والإسرائيليين العلمانيين من الاندفاع الذى لا يهدأ للمفكرين اليهود المستيرين نحو الحرية الفكرية والأفكار الجديدة والحدائث . وفى الجانب الآخر تقف القوى المنوط بها حماية الوضع الراهن، وغالباً قوتهم أيضاً . يصل الصراع إلى ذروته، أثناء حركة الثقافة اليهودية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وهى حركة التنوير Enlightenment . كتب أحد مؤيديها المؤثرين؛ وهو الشاعر والمصلح يهودا ليب جوردون Judah Leib Gordon ، الذى يُعبر بمرارة عن معاداة الدين للمذهب العقلانى، والعمى التشريعى الشديد لرجل الدين اليهودى . هاجم جوزيف بيرل وإسحاق إرتز ، وهما كاتبان ساخران مستيران ، الحسيديم فى مقالات هجائية جارحة، تصورهم كجهلة وفاسدين وغير مهذبين، ومؤمنين بالخرافات^(٨) . لم تكن الصهيونية أكثر حنواً على التعصب الدينى ، بظهورها على أكتاف علمانية ما بعد التنوير Post-Haskalah secularism ، وبحثها عن خلق "اليهودى الجديد" المتحرر من معوقاته الروحية والمادية لنشأته فى الجيتو .

من يكون هذا اليهودى "المتدين" أو الحسيد "hassid" ، الذى ظهر فى مظهر لا يتغير لمدة قرن فى الوعى الأدبى العلمانى ؟ لم يتجاهل هذا الوعى نبالة التقليد الدينى اليهودى ومَن يمثله ، من الحكماء العبرانيين العظماء فى الماضى

والحاضر ، أو اليهود المتدينين الذين يشكلون جزءاً من أى مجتمع ، أو أى ظلال للشعييرة أو التقوى بينهما . لم يكن الولاء أو التقليد فى ذاته هو الذى ازدراه الكتاب العلمانيون، لكن أولئك الممثلين المتدينين الذين وضعوا أنفسهم كحاجز أمام تطور المجتمع الثقافى والسياسى . وقبل أن تصبح القوة السياسية موضوعاً للجدل فى إسرائيل ، كان يُنظر إلى الطبقة الأرثوذكسية كشئ معادٍ للتطور الثقافى اليهودى ، وللتطوير وللعقل . وأقدم الجمهور العلمانى فى إسرائيل على رفض التشريع القائم على الدين، الذى يتصارع مع المعايير المتفق عليها للمجتمع الديمقراطى العلمانى . كان الرهان هو الهوية نفسها، وصورة الذات للدولة نفسها، وإذا أخذنا المعسكر المتدين فى الحسبان ، فقد هددت العلمانية المتزايدة والحدثة، بالإضافة إلى الارتقاء المعنوى، جوهر القيم اليهودية .

رُسمت خطوط المعركة بين "الإسرائيلى" و"اليهودى" فى الدراما الإسرائيلية بعداء متزايد . فشككت الجماعات الأرثوذكسية المتشددة ، مدعومة من القوى الدينية فى مجلس النواب الإسرائيلى ، صوتاً قوياً لمعارضة المسرح الحديث، وكانت صاحبة بصفة خاصة فى حديثها عن الدراما الإسرائيلية الأصلية، ولم تكن أقل صخباً من المسرحيات التى كتبها كتاب الدراما الراسخون، الذين ينتمون إلى الجناح اليسارى . وشككت العوامل الدينية أقوى معارضة لإلغاء الرقابة على المسرح ، وذلك على أسس غير أخلاقية، ومهينة للتوراة . من المستحيل حصر عدد المسرحيات التى لم يتم عرضها على خشبة المسرح بسبب ضغط الجماعات الدينية، أو معارضة العناصر الأرثوذكسية داخل هيئة الرقابة نفسها، وداخل الحكومة . لم تزل جماعة صغيرة من كتاب المسرح المعروفين المشهورين جداً، وإن كانوا يَلْجَؤُونَ إلى الإسقاط والمناورة حتى بعد إلغاء الرقابة ، لم تزل . هذه الجماعة - تُهاجَم بعنف - حتى من دون مشاهدة مسرحياتها أو قراءة

نصوصها- من قبل المعارضة الدينية . غالبًا ما يستجيب كتاب المسرح ، الذين يدركون أن الدراما الخاصة بهم قادرة على تناول موضوعات جدلية مهمة داخل المجتمع الإسرائيلي ، بغضب مبالغ فيه . ربما يدفع هذا بأبطالهم المتدينين ، الذين هم أبطال سياسيون في إسرائيل أيضاً ، إلى صراع علنى .

كثير من المسرحيات الساخرة المبكرة قدم الشخصية الأرثوذكسية كنمط سلبي مغروسة فيه أفكار معادية للسامية، منتشرة في العالم بطريقة غير واعية : كمتعصب متشع بالسواد يرتدى طاقية على رأسه، وتتدلى خصلات شعره على صدغيه، وفاسد وغير متسامح . وفى عام ١٩٥٧ ظهرت مسرحية Delia لدان بن أموتز ودان ألمانجون Dan Ben Amotz و Dan Almagor ، تسخر من ممثلى المؤسسة الدينية، بمن فى ذلك Naturei Karta الأرثوذكس المتشددون . لفظ كلمة الداتيكان Datikan (وتلمح إلى كلمة عبرية تشير إلى الدينى ، dali ، ونصفها الثانى هو النصف الثانى لكلمة : فاتيكان) أطلق على الكرسي الذى يشغله رئيس الحاخامات العبريين الإسرائيلى . وتُشير إعادة تقديم مسرحية تارتوف Tartuff لموليير، على المسرح فى أشكال ومعالجات متعددة باللغة العبرية والييديشية، إلى العداء المستمر نحو ما هو دينى ، ونحو المتشددىن أو الحسيديم بصفة خاصة . وقد خدم نموذج ترفتوف، أو على الأقل المناق، على شاكلة ترفتوف المستعار من الهاسكاليه ، خدم الكتاب فى الفترات المتعاقبة كلها (ومنهم سوبول) فى الكفاح ضد التعصب الدينى ، فقد كانت الشخصية الأرثوذكسية ، ثم بعد ذلك ، الأرثوذكسية المتشددة ، بناءً رمزياً، ورمزاً لواحد من أكثر الصراعات المسيية للألم والشعور بالمرارة فى إسرائيل اليوم .

منذ عام ١٩٧٢ حتى عام ١٩٩٢، قُدمت على خشبة المسرح ثلاثون مسرحية أصلية على الأقل (فيما عدا الهجائيات) فى موضوع الأرثوذكسية . حاول كثير

منها تحليل طبيعة المسيحية ، بحيث تكون الصهيونية نتيجتها الطبيعية. وبدرجات متنوعة من الوضوح صورت الصهيونية كحركة قادرة على توليد ميتافيزيقا خطيرة. على سبيل المثال ، كانت مسرحية "الغنم" The Sheep لـ يوسف بر يوسف (١٩٧٠)^(٩) أقرب في روحها إلى المسرحيات المتأخرة والأكثر عدوانية في تصويرها للزيادة في التطرف ، وتبلغ الذروة في فعل من الطقوس القديمة المغايرة تمامًا لروح إسرائيل الحديثة . عرضت بعد ذلك مسرحية "ملك مراكش" The King of Morocco لجبرائيل بن سمخون ، (١٩٨٤)^(١٠) ، وهي تشرح أيضاً الخطر الكامن في الحماسة الدينية . وتنتهي المسرحية بمجتمع بأسره يواجه الانتحار كنتيجة للتعريف الخاطئ للمعجزة المسيحية .

أكدت مسرحيتان ليهوشوع سوبول المخاوف العلمانية؛ فمسرحية "إلى أين من هنا" Status Que Vadis (١٩٧٣)^(١١) تُفتتح بتسجيل لصوت بن جوربون يقرأ إعلان الاستقلال في مايو ، ١٩٤٨ . وأصبحت هذه الوثيقة أشبه بجوال التدريب على الملاكمة، الذي بُني بواسطته كثير من المسرحيات السياسية عضلاته. واتخذت مسرحية "إلى أين من هنا" التدرج الديني الأرثوذكسي كموضوع للجدل، والذي، كما يدعى سوبول ، يُعارض مبادئ الحرية الفردية الكامنة في الإعلان . تهاجم المسرحية نفاق الطقوس عن طريق عرض سلسلة من الحلقات العبيثية ، والتجبر الاجتماعي لتفاصيل التشريع الديني . وبينما نماذجها ، التي اختارها من الصحافة اليومية والمقابلات وجلسات مجلس النواب وملفات القضاء ، نفسها متطرفة بشكل خاص ، فهي تقدم كصور مجازية، للحد من الحرية الفردية بواسطة قوى بدائية وغير منطقية . لم تناقش مسرحية "إلى أين من هنا" المبادئ الدينية، أو تهاجم الأرثوذكسية اليهودية ؛ فقد كان هدفها هو المؤسسة الدينية، والمؤسسة السياسية كشىء لم يكتمل مضمونه بعد .

بعد ذلك بخمس سنوات أبدع سوبول مسرحية أخرى مكونة من أجزاء ، تقوم بصفة أساسية على المادة السابقة، ولكنه يعرض وجهة نظره فى تغيير مشئوم داخل المعسكر الدينى . فى مسرحية "التوبة" Repentance ، (١٩٧٧) ^(١٢) ، هوجم الأرثوذكس ليس بسبب زيادة سيطرتهم - والتي قُدمت ببعض الفكاهة الساخرة على المسرح - ولكن بسبب توحيدهم مع العسكرية الإسرائيلية، وسياسة التوسع الإقليمى . ما قُدم فى المسرحيات الأولى كقوة اجتماعية قوية يتجاوز الحرية الفردية ، يُرى الآن كقوة سياسية مهمة ، أكثر انتشارًا وخطورة . كان هدف المسرحية السابقة هو الحكومة التى تسمح بالإكراه الدينى. وفي هذه النسخة الأخيرة حول سوبول ومخرجه إيلان رونن هدفهما نحو التكيف الاجتماعى الذى لا يسمح فقط بهذا الإكراه، بل يشجعه . وفى مسرحية "التوبة" لسوبول يصف سوبول العودة إلى الدين كشئ قريب من الإصابة بطاعون التحول إلى حيوان الخرتيت ، مشيرًا إلى مسرحية يوجين أونسكو "الخرتيت" Rhinoceros ، حيث يتحول الناس ، من خلال تكيفهم المطلق، إلى حيوانات الخرتيت، التى تُسيطر على المجتمع بالفعل . يحذر سوبول من الوجهة الودود أو المخادع للدين، والذى يسعى إلى السيطرة الثقافية والروحية على الناس العاديين، على الرغم من معتقداتهم ، ثم يخادعهم من أجل أهداف سياسية .

تنظر هذه المسرحية إلى الأرثوذكسية ليس فقط كرمز للديكتاتورية ولكن على أنها الديكتاتورية نفسها . فهى تقدم المواطنين العاديين الذين يخشون بصفة أساسية تأثيرات الهيمنة الدينية . فتسأل إحدى الشخصيات : "هل تعرف ماذا سيحدث إذا تجرعوا على إلغاء كرة القدم فى أيام السبت ؟ سوف يراق الدم!" أكد له أحدهم : لا تقلق . لن يلمسوا الأشياء المقدسة". وبينما مجموعة من النساء والرجال يتبادلون الحديث فى حجرة المعيشة الخاصة بهم حول تأثير

السياسة الدينية الرسمية ، يدخل أحد جامعى التبرعات لمصلحة أعمال الخير الدينية، ويعطيهم أغطية رأس و"إشاريات"، وتدريباً يقيد أيديهم وأرجلهم بشُرط من الأحجية التي تقيد أفواههم أيضاً . هذه الصورة ليست أصلية، وليست بارعة، وأحياناً ما يميل حوار المسرحية إلى الخطابة ، لكن الموقف، وكل ما ينطوى عليه، متميز ومتفرد فى دراما ذلك الوقت . وفى مناقشة ساخنة حول المستوطنات فى الأراضي المحتلة، تتساءل إحدى الشخصيات : "هل أنت ضد إقامة المستوطنات فى الأراضي المحتلة؟" يجيب الآخر ، "الله منع ذلك . السؤال هو: كيف نبرر للعالم الخارجى إنشاء المستوطنات فى الأراضي المحتلة ؟ قل لهم ببساطة (مستعيراً من التوراة - س.خ) : إن كل أرض تطؤها قدمك ، قد أعطيتها لك"^(١٣).

إن العبء الرئيس لهذه المسرحية يكمن فى التناقض بين القيم الأخلاقية المتصادمة مع العسكرية المتطرفة لما هو دينى وتبريرها بالتوراة . يصف سوبول التوبة ، وهى حركة تشوفا Teshuvah ، أو العودة إلى الأرثوذكسية ، فى إطار ما هو شائع، وليس فى إطار عيد الغطاس epiphany الحقيقى . فيرى إعادة إحياء الدين فى إسرائيل ليس كشيء يحتضن بشدة المبادئ الدينية الراسخة ، ولكن كاتجاه سطحنى مآكر وخطر، وذلك بسبب استغلال القوى الحاكمة له.

تحاول مسرحية "ريش" Feathers لصموئيل هسفارى Shmuel Hasfari (١٩٨٨) ^(١٤) (المأخوذة عن رواية لحاييم بير Hayyim Beer) تحقيق نظرة عابرة على خلفية الحنين إلى الماضى أو مرحلة الطفولة ، زمن البراءة السياسية . مثل تلك الرحلات العاطفية نادر فى الدراما، برغم توافره الزائد فى القصة . تتناول مسرحية "ريش" الحياة القاسية فى القدس فى الخمسينيات. فقد انحل الحلم المسيحانى فى مواجهة الواقع السياسى ، خاصة بعد حرب يوم الغفران . وتنتهى

المسرحية بالراوي ، الذى أعاد بناء حياته كطفل ، وهو يُشير باختصار إلى عمله كحفار قبور فى الحرب . فلم يكن عليه فقط أن يوارى الجثث؛ ولكن جمع أشلاء الجثث ووضعها معاً .

لا يعنى هذا أن نقول إن المسرحيات كلها التى تتناول موضوعات دينية كانت دراسات محاكمات متخفية فأحصاة للصهيونية . فقد كانت مسرحيات كثيرة تعالج موضوعات يهودية، تقدم اليهودية بصورة أكثر إيجابية ، تصور المتشددین الأرثوذكسيين بتفاؤل حتى إنها تقدمهم فى صورة حداثية إلى درجة إلباسهم الجينز . قصص عديدة أخرى ، من بينها بعض القصص التى كتبها س.ج.عجنون، تمت مسرحتها من أجل إصلاح الميزان المعادى للدين، ولتقديم خيط للاستمرارية ممتد من اليهودية، التى يُنظر إليها نظرة مثالية فى الزمن الماضى والحاضر . إن المعالجة الدرامية للمادة التلمودية والأساطير وقصص نهمان البرتسلافى Nahman of Bratslava تُعطى المدلول نفسه للوجود اليهودى الحديث كما كانت تمتلكه فى الماضى ، لكن بساطتها لم تغلف التوتر الخالد تماماً بين العالم اليهودى التقليدى القديم والثقافة الإسرائيلية الحديثة.

إحدى أكثر الفرق المسرحية نشاطاً فى إسرائيل فرقة مسرح القدس لكل النساء all Women Jerusalem Theatre company ، وهى فرقة تجريبية ملتزمة بخلق مسرح يركز على مصادر يهودية والكتاب المقدس والتلمود والمشنا والأجادا والمِدْرَاش.^(١٥) تم فهم تفسيرات هذه النصوص من خلال شخصيات نسوية فى التاريخ اليهودى مثل الملكة إستر Queen Esther وسارة ، زوجة إبراهيم، وبروريا، والزوجة الغامضة للحكيم الراى مؤير . وفى تعارض مع تيارات الاتجاهات السائدة الجديدة والمتقدمة المنتمية للمضمون الجدلى الحديث ، تُعد مسرحيات فرقة مسرح القدس تجريبية ، تجمع قراءات من

المصادر والأغاني والروايات والجاز والحوارات، متحاشية التفكيك النصي أو الحكم السياسية والاجتماعية ، ومقدمة القصص في إطار المكان الخاص بها . وفي ظهورها تقريباً كتقرير لأولئك الكتاب المسرحيين الذين يحللون الصهيونية من خلال فروعها الدينية ، اجتبت فرقة مسرح القدس أي جدل ديني ، مدعية أن الأدب اليهودي المقدس هو الميراث الثقافي الذي نملكه جميعاً، وليس فقط العالم المتدين. وبدلاً من التباعد عن الحياة المعاصرة ، يقترح أسلوبهم في الكتابة للمسرح أن إعادة تفسير النصوص التوراتية والنصوص الأخرى تساعد على إعادة تدعيم أحداث معاصرة بعينها ، مثل حرب لبنان، والاضطراب الأخلاقي والسياسي لفترة ما بعد الحرب .

أصبح التمرکز حول الموضوعات الدينية هو الموضوع السائد في الدراما في الثمانينيات والتسعينيات . ولم تعكس هذه الدراما - ضمناً أو بوضوح - الصراع بين الأرثوذكس والعلمانيين فقط ، بل إنها قامت بطريقة متزايدة على المادة الوثائقية القائمة على حقائق . وليس واضحاً بعد إذا ما كانت هذه المسرحيات قد كتبت للرد على الصراع النامي بين الأرثوذكس ، الذين يحفظون ميزان القوة في الائتلاف الحكومي، والعلمانيين الإسرائيليين الذين يخشون قوتهم في الحياة المؤقتة؛ سواء تم فهم الحركات الدينية المتعددة كنتاج غائي للصهيونية ، أو إذا ما كانت المسرحيات تقدم وسيلة ساخرة لمعالجة الموضوعات المثيرة للجدل . إن المبدأ الأساسي لأية دعاية، كي تكون دعاية جيدة، هو حث بعض الكتاب المسرحيين علي مواجهة الموضوع الصعب ، لأن كثيراً من هذه المسرحيات أصبح موضوعاً لمناقشة برلمانية، ولتفكير عميق من قبل هيئة الرقابة .

شهدت الثمانينيات ظهور كاتب مسرحي رأى الثقافة الإسرائيلية من زاوية لم تُر من قبل في الدراما، وهو صموئيل هسفاري Shmuel Hasfari ، الذي عمل

لفترة مخرجاً فنياً لمسرح كاميرى ، وهو ليس فقط رجل مسرح لكنه اليهودى الأرثوذكسى الجيد الملاحظة، الذى ، كما تسرع النقاد كلهم فى الإشارة ، يرتدى طاقة مثبتة إلى رأسه ، مشيرة إلى المذهب الأرثوذكسى دون تطرفه المسيحانى. وكان قد تلقى تعليمه فى المدارس الدينية، ودرس الفلسفة اليهودية فى الجامعة العبرية فى القدس . وبعد أن استكمل دراسته ، أسس هسفارى فرقته المسرحية، مسرح هاباشوت Hateatron Hapashut . قائمة المسرحيات التى قدمها طويلة ، تتناول معظمها اليهودية الدينية أو المواجهة الدينية - العلمانية . وكمعارض لأنواع التطرف الدينى كلها، اختبر هسفارى الأصولية اليهودية فى مظاهرها كلها: المسيحانية Messianism ، والقومية الدينية والتوبة وكل التيارات اليهودية الأرثوذكسية الأكثر مغالاة . حاول ، كبقية أفراد فرقة مسرح القدس ، أن يكتشف نقطة التقاء بين المصادر اليهودية والمسرح الحديث . فى حالته ، مع ذلك ، يكون التقابل ساخراً وتهكمياً بصفة عامة .

أولى مسرحيات هسفارى الكبرى هى مسرحية تاشماد Tashmad (١٩٨٢-١٩٩٢)^(١٦) ، التى حددت الإيقاع، مع أن موضوعها يتعلق بسياسات الاستيطان بالقدر نفسه الذى يرتبط به بالأنماط الدينية . كتبت السنة اليهودية ٥٧٤٤ (يقابلها ١٩٤٨ ميلادية) فى كلمة واحدة مكونة من الأحرف الأولى لكلمات أخرى Tashmad ، التى تحتوى على جذر فعلى عبرى يشير إلى "التدمير". حصلت المسرحية على الجائزة الأولى فى مهرجان عكا عام ١٩٨٢ ، وأعيد عرضها عام ١٩٩٢ دون الإقلال من ارتباطها بالواقع . خرجت هذه المسرحية من محاولة فاشلة لكتابة دراما عن يعقوب فرانك ، الدجال المسيحانى ذى التأثير القوى على الجماهير فى أواخر القرن الثامن عشر فى بولندا . تقدم مسرحية Tashmad سيناريو شبيهاً بأدب الرؤى من حيث الروعة والغموض، تقع أحداثه مساء التاسع

من شهر آب Av (أغسطس) ، فى الذكرى السنوية لتدمير المعبد . فى إسرائيل، وفى أثناء عملية التخلّى عن يهودا والسامرة Judea و Samaria (أسماء توراتية قديمة أطلقها المستوطنون على الأراضى المحتلة فى الضفة الغربية) اتباعاً لتحذير من القوى العظمى، فى المعبد اليهودى، وفى المخابئ فى الضفة الغربية، هدد كثير من المستوطنين بتدمير أنفسهم إذا أجبرتهم القوات الأمنية الإسرائيلية المستسلمة على الرحيل . هذه رؤية ساخرة لقصة الماسادا Massaada ، لأن فى مسرحية Tashmad تكون القوة الغاشمة قوة داخلية ، وليسبت عدواً غريباً . فقد حبس أربعة مستوطنين أنفسهم فى مخزن، وهددوا بنسف أنفسهم إذا لم يُستجب إلى طلباتهم وإذا حاول الجيش الإسرائيلى أن يجليهم عن مكانهم . يمثل ثلاث من الشخصيات الأربع تيارات للأصولية اليهودية فى قلب الضفة الغربية . يكره نهمان Nahman ، وهو يهودى أرثوذكسى ينتظر ظهور المسيح ، بشدة، القومية أو الصهيونية ، معلناً أنه يرى أنه لا يمكن الجمع بين غطاء الصلاة والعلم الوطنى. وليبو Leibo ، وهو مزارع فى مستوطنة تعاونية يعمل فى الأرض، وهو وطنى علمانى ليبرالى. والشخصية الثالثة هى امرأة شابة ، وهى عضو فى حزب جوش إيمونيم ، أحضرت ابن أخيها الرضيع إلى الملجأ من أجل تعزيز مبادئ المتمردين. ويعقوب Yaakov ، وهو التائب ذو الماضى المتشكك، والذى يدعى أنه المسيح . الصراع بين الشخصيات الأربع معقد كتعقيد صدامهم النفسى مع القوى خارج المخزن . الصابرا ليبو ، الذى خدم فى الجيش الإسرائيلى ، يحتقر نهمان ، نصير المسيحية المتحمس ، بسبب تعصبه الدينى وتجنبه الخدمة العسكرية . يحول يعقوب المجنون اليوم البطء إلى مهرجان للانطلاق ، ساخراً من الفهم الساذج للماشيح، الذى يتصور فى خياله المضطرب، أنه هو نفسه . تعقد الموقف أكثر بواسطة طاقم التلفزيون الذى يحاول أن يصور المعارضين الأربعة فى مخبئهم .

ومثل مسرحية ليرنر "آلام الماشيح" تلقى مسرحية تاشماد Tashmad بظلال على القومية اليهودية والتطرف الدينى فى خلفية صراع حقيقى، ويتفق تماماً مع

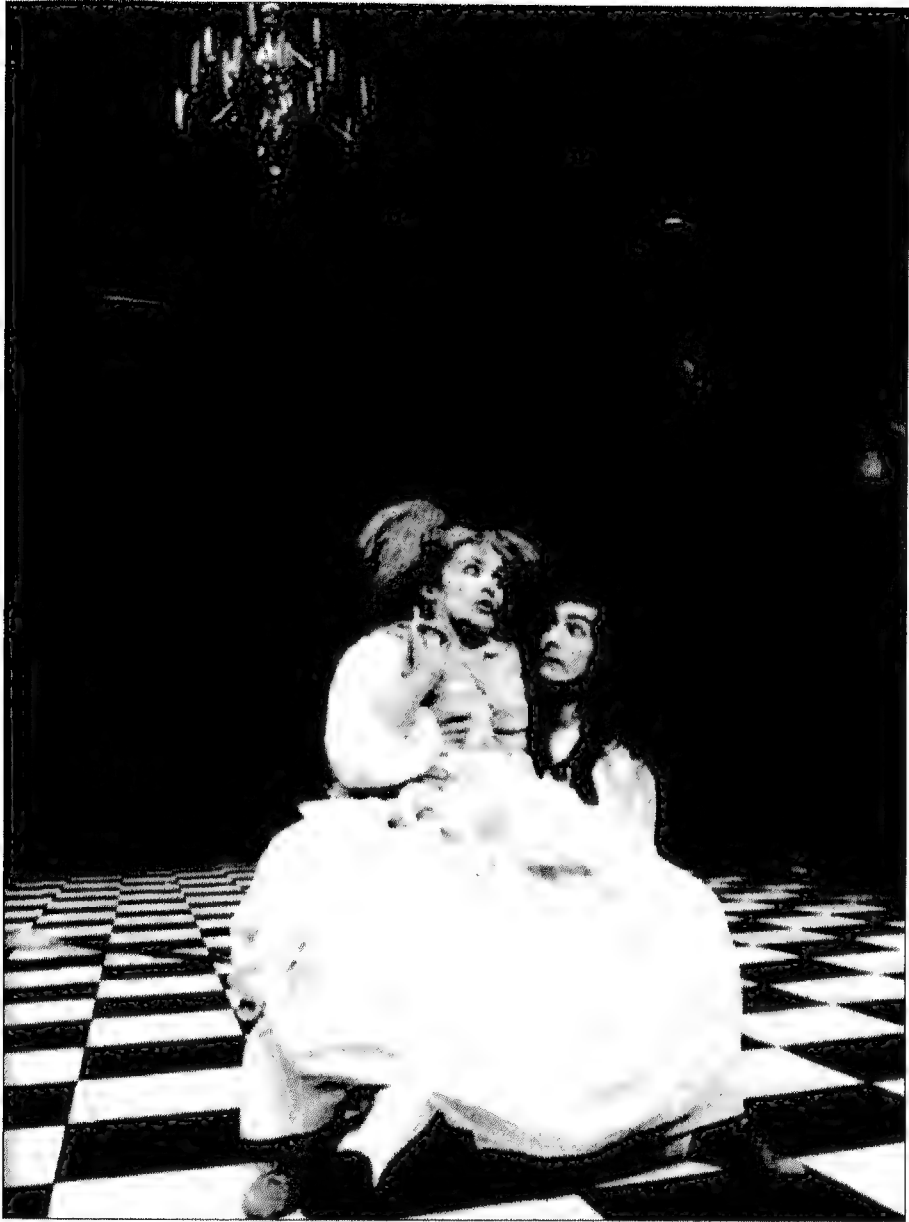
الإطار السياسى ، محتويًا فى حركة الاستيطان (hitnahlut) النزعة المسيحانية المتزايدة التى ظهرت بين الأرثوذكس المتبنين للعنف كسياسة للتشدد، والموقف السياسى المضطرب الذى تبع حرب لبنان . وأيضًا ، تشير إلى عام ١٩٨٤ بطريقة ملتوية وإلى ذلك الكابوس الشبيه بكابوس أورويل dystopian Orwellian ، من خلال التعبير عن قرارها بالأحرف الأولى . يمكن رؤية "تاشماد" Tashmad كصورة مجازية لليأس من إخفاق الإصلاح . هى أيضًا صورة متوقعة مخيفة للعلاقة بين التطرف والجنون، ونزعة كل منهما التى تؤدى إلى التدمير الكلى . استخدم هسفارى - بطريقة أو بأخرى - هذه الفرضية الأخيرة فى مسرحياته كلها .

فى مقال عن المسرحية ، يعلق آهارون ميجد Aharon Meged ، وهو روائى محنك، وعضو سابق فى البالماخ، بأن الشخصية الوحيدة التى ربما تثير السخرية والتعاطف فى الجمهور هى "آريان الأشقر" ، بطل الصابرا الرياضى ذو اليدين الجميلتين، والذى لا يعانى أية ضغوط روحية تمامًا^(١٧) . إنه هو الذى سوف يضع العبوة التى ستسبب الخزن وكل من فيه . رأى ميجد فى فقر ليو الروحى تعارضًا - وإن يكن مشوشًا - مع روحانية الثلاثة الآخرين ، وهو رأى شائق . فهو يضيف شيئًا إلى المناقشة المستمرة حول بطل الصابرا ، الأيقون الذى يُنظر إليه على أنه خاو كبطل متمور ، داني كيرش ، والذى مات ، كما كتب دافيد جروسمان، بموت رايبين^(١٨) وحتى أولئك الذين ، مثل ميجد ، يمثلونه ، والذين، فى الحقيقة ، كانوا هو ، يتنكرون له الآن . ووفقًا لماجد، فإن تصوير هسفارى لشخصية ليو توضح وجهة نظره هو فى جيل يفتقر إلى أى شكل من أشكال الحساسية الروحية .

يستخدم هسفارى المصادر اليهودية - مثل الشريعة اليهودية، و الأجادا، والقبالا (التصوف اليهودى)، وفقرات من الصلوات، وأجزاء من المדרاش، وطقوس صوفية معينة - لتحقيق تأثير جيد فى مسرحه الجريء ، ويكشف عن معرفته بالتلمود فى مسرحية "إعطاء التوراة فى اليوم السادس" The Giving of the

Torah at six (١٩٨٨)^(١٩)، حيث يتحول موسى التوراتى بدرجة كبيرة عبر الزمن إلى الوقت الحاضر فى منطقة ميا شعاريم Mea Shearim ، وهي المجاورة الأرثوذكسية المتشددة بالقدس . ومن خلال تقنية حضور موسى إلى إسرائيل فى الثمانينيات ، استطاع هسفارى أن ينتقد تشويه التوراة Torah وقيمها من قبل بعض الجماعات الدينية. ومسرحيته الثالثة، "أخت زوجة جولدن" Goldin's Sis- ter-in-law (١٩٨٦)^(٢٠) ، وهي ميلودراما مغلقة ومفعمة بالأشياء الغامضة والجريمة والتعصب . خرجت المسرحية ، وفقاً لهسفارى ، من شعور بالرعب عند سماعه عدة شجبات عبرية، مثل ادعائهم بأن موت اثنين وعشرين من تلامذة المدارس فى حادث حافلة كان نتيجة تدنيس يوم السبت . يحتوى الجزء الأكبر على اقتباسات مأخوذة عن التائبين المتدينين الذين يسخر منهم هسفارى . إنها استكشاف للقوى الظلمة للمتطرفين فى التدين المجنون ، المعروف بالمسيحانية messianism ، الدلالة المخيفة للتوبة كانهيار للعقلانية (وحتى للعقلانية الدينية) التى تقدم نفسها كوباء من الانتحار والتراجع الروحى.

لهسفارى معركة خاصة بين الأرثوذكس المتشددين، لها علاقة أقل بتأثيرهم فى ميدان السياسة منها بالتفسيرات المعيارية لليهودية الأرثوذكسية. عداؤه إذن نابع من صراع داخلى مع اللاهوت والطقس والمعتقد ، فى حين أن معركة الكتاب الآخرين خارجية تتمثل فى الخوف السياسى من زحف الأرثوذكس المتشددين ، ومن "تهديد قانون الظلم والعودة القوية للمناخ الروحى .. للأصولية الخومينية"^(٢١) . بالنسبة إلى هسفارى ، فهم يمثلون تهديداً للمبادئ الدينية. تصور مسرحيته "كيدوش" kiddush (١٩٨٥) من خلال العلاقات الداخلية داخل أسرة مصابة بالخوف المرضى من الأمكة المغلقة ، وهي عملية حصول الصهاينة المتدينين على السلطة. مبادئ الممارسة الدينية التقليدية ، مثل الحفاظ على السبت ، تم التعامل معها بانتهازية شديدة، وأسىء إليها من قبل أولياء الأمور حتى تخلى عنهم الابن بالفعل، وتخلى عن إسرائيل ، ليصنع حياة جديدة علمانية فى أمريكا .



مشهد من مسرحية "تارتوف" لموليير ١٩٨٥

إن أدب هسفارى الدرامى مهم بصفة خاصة من أجل اجتتاب إدانة الجناح الدينى الرسمى كما فى مسرحية "التوبة" لسوبول ، أو إقحام نفسه فى عقول المستوطنين ، كما حاول ليرنر فى مسرحية "آلام المسيح" . تبشر مسرحياته والمسرحيات الأخرى التى تتناول التطرف الدينى إلى حد بعيد بالتحول . فجماهير مسرح الاتجاه السائد علمانية بصفة عامة ، فى حين أن غالبية النقد الآتى من المعسكر الدينى تتبع سياسة الاعتماد على النصوص وليس على العروض . وما زالت، منذ أن كان يتحدث من داخل الإطار الأرثوذكسى ، وجهة نظر هسفارى تؤخذ مأخذ الجد من قِبل المؤسسة الدينية ، إلى الحد الذى جعل مسرحيته الساخرة "آخر اليهود العلمانيين" *The Last Secular Jew* (١٩٨٦) ، قد مُنعت قبل أن يُسمح بعرضها بعد حذف بعض الأجزاء . يقدم هذا الكباريه المستقبلى ملخصاً مختصراً "لتجربة" النازية "غير الموفقة" . وقد اتخذت شكل الكباريه مع سيادة بعض الطقوس التى يطلق عليها شلانج *Shlang* . وفى سلسلة من الأغاني والإسكتشات، يقدم هسفارى عرضاً لتحول البلاد من دولة إسرائيل إلى حكومة يهودا الدينية، حيث لم يعد هناك وجود للعرب واليهود العلمانيين . من دون شك، إن هذه المسرحية تهاجم الأرثوذكس المتشددين والتائبين ، وتتفهم الخطر الذى يفرضه الإفراط فى الحماسة الدينية على الجماهير العلمانية والمعتدلة دينياً . كانت المسرحية فجة أيضاً ، ويبدو أن سوقيتها (فجاجتها) عُنئ بها الكشف عن الفساد الواضح، ونفاق المؤسسة الأرثوذكسية المتشددة ، وسبق إلغاء المسرحية أن توصلت هيئة الرقابة إلى أن المسرحية "تؤثر بشكل حاد فى القيم الأساسية والمشاعر الخاصة بعمامة الناس ، على المستوى الدينى والعلمانى على حد سواء . يزعم هسفارى أن الإلغاء يثبت المزاعم نفسها التى ادعتها المسرحية^(٣) .

أولئك الذين عارضوه على أساس ديني وأيديولوجي استجابوا بشراسة أكثر من أولئك الذين تفحصوا الخاصية الجمالية لمسرحياته . على سبيل المثال ، قدم أحد الصحفيين، يسمى يواف Yoav ، "وصفة" recipe مشابهة في روحها لتلك المذكورة سابقاً ، في خطبة طويلة عنيفة في موضوع مسرحية "آخر اليهود العلمانيين" :

اكتب قائمة من عشرة إلى عشرين مصطلحاً مأخوذة من منطقة الشرج ، وكلمات متعلقة بعملية التبول أو الممارسة الجنسية، ثم تأكد أن لا واحدة منها مفقودة في حوارك فوق خشبة المسرح . أضف إلى ذلك ، كي تحقق أفضل ما يمكنك ، شخصاً من الأقلية ، من الأراضي المحتلة كان قد قُهر تحت وطأة حذاء إسرائيلي ثقيل . اجمع هذا كله إلى بعض الشباب ذوي العقد الجانبية، ورداء الصلاة ذي الشرابشيب، وسوف يكون لديك مسرحية إسرائيلية أصلية كاملة، لا ينقصها أية تفاصيل مهمة أو تحريف^(٣٣) .

ومع سخريتها ، تلخص هذه "الوصفة" كثيراً من العناصر السائدة للمسرحية، التي تُعنى بالتشدد الأرثوذكسي ، كما تقترح ظهورهم في تجمعات وفقاً للموضوع ووفقاً للأحداث الاجتماعية السياسية ، ومرة أخرى تؤكد طبيعة الدراما الوثائقية . وغالباً ما تظهر المسرحيات التي تخاطب مناطق القلق لدى الجمهور كمساعدات مطردة لأحداث عامة مهمة .

مع مسرحية "فليشر" : Fleischer (١٩٩٢)^(٣٤) ، أقدم ييجال إيفن - أور Yigal Even - Or على ابتكار مسرحية جدلية ، ليوازن الجدل الدائر ضد الحريديم، وليقوم بدور التحذير بالنسبة إلى الجمهور . كانت محاولة غير متقنة،

لكنها جادة من خلال صورة مجازية غير مقننة لعرض تأثيرات الزحف الأرثوذكسى المتشدد في حياة الإسرائيليين العاديين . إنها مثيرة للفتنة بشكل كلى، كما لو كانت "ضريبة إرسال" للكرة من المعسكر العلمانى ، أشبه بالدعاية السياسية والدينية منها إلى العمل الفنى .

برثا Bertha وآريا فليشر Aryeh Fleischer ، وهما بعض الناجين من الهولوكوست ، فى أحد الأحياء العلمانية ، يتصدى لهما أفراد من الجماعة الأرثوذكسية المتشددة الذين يحتلون الحى ، ويُخبرانها بضرورة رحيلهما عن الحى. فى البداية لم تعترض عائلة فليشر على التطور الجديد؛ لأنها رأت فيه فرصة اجتماعية واقتصادية . وعلى العكس من ذلك ، حاول فليشر ، وهو جزار، أن يسترضى الجماعة الدينية الجديدة، من خلال التظاهر ببيع لحم مباح أكله فى الشريعة اليهودية "كوشير"، وبارتداء الطلاقيّة Kippah . ومع ذلك، لم يستطع خداع جيرانه الجدد، وطلب إليه شراء رخصة الكشيروت (رخصة بيع لحم مذبوح حسب الشريعة) Kashrut بمبلغ كبير جداً من المال، اضطره هذا إلى استخدام مدخراته ومدخرات برثا . وكرد فعل غاضب معترض، أزاح شهادة الشرف التي حصل عليها فى حرب التحرير من مكانها، وعلق مكانها شهادة الكشيروت Kashrut :

**فليشر : لقد نجوت من الألمان والروس والبولنديين والبريطانيين
والعرب، لذلك لا يوجد سبب يمنعنى من أن أنجو من اليهود
كذلك....**

وحيث يستحوذ المذهب الأرثوذكسى المتشدد على المكان ، تبدأ العلمانية فى الرحيل . وبعيداً عن عبريتهم ، تم تصوير الحريديم كمداهنين وخطرين ، وتم تصوير سلوكهم تصويراً كاريكاتيرياً، ولفتهم كمحاكاة ساخرة متملة :

هوند Hund : يعون الله . يعون الله . تبارك اسمه المقدس ،
ليبارك اسمه .

برتا Berta ... لدى صداق . سأدخل المنزل .

هوند : حاشا لله ، إنه منزلك يا سيدة فليشر . هنا أنتِ الحاكمة
والملكة .

برتا : إنتي سعيدة أن أعرف ذلك . سأضع تاجاً على رأسى .

بدأ نوع من عصر حكم الرعب grand gaingol * . للأرثوذكس عيون
وجواسيس، ومن يجمع لهم المعلومات فى كل مكان، حين تضطر الأسر العلمانية
إلى العمل فى السر فى يوم السبت ؛ يقطع الأطفال المتدينون هوائيات التليفزيون
ومواسير المياه الخاصة بالعجائز ، ويرمونهم بالحجارة فى السبت ، وقد سمعوا
قطعة سيدة عجوز، ودمروا الحديقة التى ترعاها . الآن تم تهميش فليشر
وصديقه ، جرشون Gershon ، وكلاهما جندي سابق ، من قبل الذرية القوية
والعنيفة للمستبدين المتدينين . عمل جرشون ، الذى هو جاسوسهم فى الواقع ،
كناقل للمعلومات للنازيين فى المعتقل العام فى أثناء الحرب. إنه توازٍ واضح ذلك
الذى تم تجديده طوال المسرحية .

ويسبب المال الذى أجبروا على دفعه للمتدينين ، لم تعد عائلة فليشر قادرة
على دفع تكاليف إقامة شلوميل Shloymele ، ابنهم المعاق ذى الثلاثين عاماً ،

* Le Grand Guingol (أو : مسرح العرائس الكبيرة) : نوع من المسارح الصغيرة ظهر
فى باريس فى عشرينيات القرن العشرين، وتخصص فى تقديم مسرحيات رعب ، حتى أصبح
اسمه رمزاً لمسرح الرعب بشكل عام . (س. خ) .

فى إحدى المؤسسات . يمثّل شلوميل نقطة من عدم الوضوح فى المسرحية، مُضعفًا من قضية إيشن - أور ، أو من عدم المعرفة بشكل أفضل ، فقد اغتصب امرأة أرثوذكسية شابة، مُعطيًا خصوم عائلة فليشر (والجمهور) سببًا جيدًا لرغبتهم فى طردها . يموت الزوجان فى حادث حريق تسبب شلوميل فيه ، فى حين أن جارتهم ، روزا ، التى ساندتهم فى صراعهم مع المتدينين ، تموت متأثرة بضربة قوية على الرأس . تنتهى المسرحية بمناقشة أيوبية Jobian* ، توجه الاتهام إلى الإله بالقدر نفسه الذى توجهه إلى المتدينين .

تقدم روزا ، وهى أرملة عجوز ومدرسة سابقة ، الارتباط بالمشاعر المضادة للأرثوذكسية، مدعمة فكرة أنه تولدت من المسرحية أفكار معادية للسامية . تتذمر من الحريديم الذين يسرقون البلاد تحت سمع عامة الشعب ويصره، من دون أن يُقابلوا بأية معارضة . كان هدفها المحدد هو المحامى الحريدى هوند، ومحاولاته التى لا تياس بإقناعها بأن ترحل . وتثور ضده وضد الأرثوذكسية بعد أن سمموا قتلها :

أحتاج إلى مسدس . يجب أن أحصل على طلاقات . أعرف تمامًا ما
أفعله بهم . سوف أطلقها على لحاهم . سوف أعلقهم من خصالات
شعرهم المتدلية على أصداعهم . إنهم يفهمون لغة القوة فقط تمامًا
مثل العرب . إنهم يعيشون فى الجيتو الخاص بهم . عليهم فقط أن
يرفعوا رموسهم - وعلى المرء أن يطلق الرصاص فيعودوا إلى

* نسبة إلى Job - أيوب الذى امتحنه الرب بموت ابنائه وعبيده ودمار ثروته ثم بمرضه العضال الطويل حيث كان (فى التوراه) يعاتب الرب ويخاصمه - وفى السيرة المصرية أصبح أيوب رمزًا للصبر والتسليم لقضاء الله والإيمان بقدره وحكمته حتى يعيد له الله كل ما فقد .

ججورهم مثل الفئران ، كما كان يحدث خارج هذا البلد . احتقرتهم
الحيوانات وكان لديهم سبب لذلك . الضرب بسلاح أبيض فى
الظهر هو كل ما يمرهونه . واليوم يسممون القطط وغداً الناس .
المعيد اليهودى ... هو عبارة عن سوق حارة مزجحة ذات رائحة
كريهة وكلهم يصرخون فيها . معطف أسود فى منتصف شهر
أغسطس . من يدرى كم طبقة يخفيها أسفل المعطف . إننا لسنا فى
بولندا هنا . أنا حتى لا أتحدث عن اللحية، وعن خصلات الشعر
الجانبية المتدلّية ، إذا كان قدر له أن يقوم بأى عمل حقيقى فى يوم
من الأيام فى حياته، فلن يتجرأ أن يتجول هكذا . لا أعرف إذا كان
هذا يرجع إلى الاحترام، لكنه نثن بالتأكيد .

تقول برتا ، الزوجة : "يكفى أنه "أسود" ، لكنه محام أيضاً"، وهى العبارة التى
يجيب عنها زوجها بقوله : "مهنة اليهود" . من الصعب فهم مقدار ما تعكسه
كلمات روز من آراء المؤلف الدرامى؛ لأنه عندما اتهم إيشن - أور بمعاداة السامية،
أجاب بصراحة : "لست أنا الذى أتحدث، ولكن شخصية روز".^(٢٥) ومع ذلك، فإن
إجاباته عن الأسئلة فى المقابلات تشير على الأقل إلى بعض الرفض
للحريديم .

عُرِضت مسرحية فليشر على المسارح الكبرى على مدى سبع سنوات حتى
قليلها مسرح كاميرى بالفعل ، ناقلاً إياها من منزل "البيت الصهيونى الأمريكى"،
إما لأن أوانها قد حان ، وإما لأن هسفاري كان هو المخرج الفنى للمسرح .
تسببت المسرحية فى نزاع غير مسبوق فى ثقافة النزاعات؛ فأثار ستة أعضاء
معارضين فى الكتيست موضوع مسرحية فليشر فى الكتيست ، مصنفين إياها
كمسرحية معادية للسامية، ومعادية للدين، ومُشوّهة ومثيرة للشقاق . وكان أحد

الأعضاء (من الحزب الديني الوطني) قد طالب سابقاً المحامي العام بأن يجرى تحريات مُجرّمة للمسرحية ، وفقاً للمادة ١٧٢ للقانون، والتي تمنع نشر أو عرض مادة تهزأ من الاعتقاد الديني أو تتعرض للحساسية الدينية . كثير من النقاد المعارضين للمسرحية ، بالإضافة إلى أعضاء الكنيست ، لم يروها ، ولكنهم قَيّموها وفقاً للنص المكتوب . درس الحريديم أيضاً المسرحية كعمل غير شرعى، وهو الأمر الذى لم يستطيعوا إثباته . أدى هذا الغضب إلى إعادة فتح موضوع الرقابة، وكان السبب الداعم العام لمسرح كاميرى بصفة أساسية من وزير التربية والثقافة والمجلس البلدى فى تل أبيب .

اشتمل الجدل على موضوع حرية الحوار ، ولكنها حرية تحتل تفسيرات متعددة . على سبيل المثال ، أعلن أحد الأعضاء المتدينين فى البرلمان ، ييجال ييبى Yigal Bibi ، دعمه للجدل وحرية الحوار المناسبين ، "لكن لا يجب ربط حرية الحوار بفوضى الحوار، خاصة عندما تتصف بالعنصرية وكراهية الذات"^(٣٦). المشكلة فى إسرائيل ليست مشكلة كراهية الذات؛ لكن - على العكس من ذلك - هى مشكلة وجود يمكن تعريفه بوجود "الأخر" ، مستبعداً ومهدداً الذات المدركة.

ادعت صحيفة أرثوذكسية، وهى صحيفة اليوم السادس، أن الأرثوذكس فى مسرحية فليشر قد ظهروا كأنماط سلبية، فى حين استخدم الكاتب التقنيات الممكنة كلها كي يُظهر الأسرة العلمانية المقهورة بمظهر يكسبها تعاطف الجمهور: فهم كبار فى السن ، وهم ناجون من الهولوكوست، ولديهم ابن معاق . فى الحقيقة ، حاول إيفن - أور، إلى حد ما، استعادة التوازن وتلطيف عدائه تجاه الحريديم عن طريق جعل شخصياته العلمانية، وهم أبطاله المزعومون ، غير محتملين . ففليشر وزوجته برتا غير أمينين ، حيث يبيع فليشر لحم الخنزير

وذكرياته عن الماضى مشبعة بمسحة من الاحتقار لذاته ولجيله . والرأى الحريدى ، من جهة أخرى ، صُور كرجل راقٍ ولطيف ومهاب ، يؤدى دوره أحد أفضل ممثلى إسرائيل، وهو يوسى يادين Yossi Yadin ، الذى فعل الكثير ليضيف عمقاً إلى شخصيته .

أدان الصحفيون العلمانيون الأصولية الدينية، وأدان الأرثوذكس الفساد وعدم المسئولية العلمانية ، مطالبين باستعادة الرقابة أو شكل قانونى ما للتدخل . استنتج أحد المعتدلين أنه "عندما يتوصل أحد المشاهدين الموضوعيين لأية مسرحية إسرائيلية إلى نتيجة، أنه إذا كان يريد أن ينقذ حياته، فإن ذلك يستوجب أن يذهب ويحرق حيًا دينيًا، وعندئذ يتعين على المرء أن يقرأ الكتابات على الحائط".^(٧٧) استعد عضوان من الليكود لقيادة مناقشة عامة حول استعادة المسارح من المعونات العامة فيما يخص المسرحيات المتطرفة . وفرق ، أيضاً ، بين حرية الحوار وحق دافعى الضرائب أن يمنعوا الدعم عمّن يقدم مقولات متطرفة . أعلن مايكل إيتان Michael Eytan عضو الكنيست أن "هناك تعبيرات في المسرحية التى ، إذا أردت فيها استبدال كلمة أرثوذكسى بكلمة عربى ، تحتوى على صرخة إلى السماء فى المسرحية التى لا تتجاوز عرضها الأول".^(٧٨) تساءل عمدة تل أبيب بسخرية شديدة، هل - حقاً - طلب مسرح كاميرى إلى "هؤلاء الرجال المتدينين" أن يخلقوا حالة من الغضب، ويجلبوا الجمهور للمسرح . اعترفت إحدى الصحف الليبرالية التى تظهر فى نهاية الأسبوع أن المسرحية تبدو وكأنها تحرض على العنف فى مواجهة ما هو دينى . تشكك متحدث رسمى متدين فى طبيعة الدراما العبرية الأصلية ، مدعيًا أنه حتى "النفائات" القادمة من الخارج ستكون مفضلة عليها . أدى الغضب المتعلق بمسرحية فليشر إلى مزيد من المناقشات البرلمانية حول وظيفة المؤلف المسرحى، الذى يتشكل وفقاً

لوجهة نظر عضو الكنيست السياسية . عندما تصدى الكنيست لوصف جدول أعمال الكاتب المسرحي، وتحديد دور الفنان في المجتمع، تهددت حرية الحوار بشدة، وأصبحت عودة الرقابة ممكنة مرة أخرى .

دافع الكاتب المسرحي عن نفسه بإنكار أن المسرحية كانت مسرحية عنصرية، وادعى أن التعليقات التي تسمع في الشارع تؤكد أن المسرحية تعبر عن حساسية قطاع كبير من المجتمع غير الأرثوذكسي . في بعض العروض تهلل الجمهور لكثير من أكثر الإشارات سرعة، وضحك وصاح بكلمات التأييد . وعندما أعلن فليشر: "أولئك الناس، أن تضع يدك عليهم فقط ، سوف تسقط الحكومة"، كانت هناك تهيدة موافقة من الجمهور ، "سكون متضرع من أعماق القلوب" (٢١) . ومع ذلك ، ففي أثناء أحد العروض صرخت إحدى النساء بيوسي يادين، الذي قام بدور الراي ، "أتمنى أن تموت" . لم يكن هذا استنكاراً للراي كشخصية، ولكن للممثل الذي يقوم بدوره . وبينما يدعي إيفن - أور أنه لا يساند المتعصبين للدين أو للعلمانية، وأنه متحرر من الموالاة ، فهو يعترف أن هدفه من هذه المسرحية هو إثارة العامة، وتحذيرهم من أن أحداث العالم الصغير لا يجب أن يسمح لها بأن تمتد إلى العالم الكبير . وأصبحت المسرحية تبعاً لذلك أداة سياسية تمامًا .

يجب ألا يسرق الحريديم البلاد منا، ولا يجب أن يصل العلمانيون، من خلال الارتباك المحض ، إلى حد الكراهية الفظيعة لهم . يجب أن يتوقفوا عن كنس كل شيء تحت السجادة ، يجب أن ينظروا إلى أنفسهم في المرآة، وأن يروا الاستقطاب الخطر ، بين المعسكرين ... يمكن أن يحدث بسرعة حالما تنتهي الحرب مع الدول العربية والفلسطينيين. ثم ماذا ؟ ثم سوف نستيقظ على حرب اليهود. إن هدم المعبد ، هكذا يقولون، حدث ليس بسبب الرومان، ولكن بسبب

Kamtza and Bar Kamtza (الصراع اليهودى الداخلى)

الشديد). يجب ألا نرفض رؤية أن ذلك الصراع اليهودى الداخلى الشديد يعيش بيننا مرة أخرى...^(٣٠)

سار إيفن - أور ، إلى أبعد من ذلك، ليعلن ، أن "العلمانيين" يجب أن يحاربوا من أجل معتقداتهم وقيمهم، كما يفعل الأرثوذكس المتشددون من أجل معتقداتهم وقيمهم. ترددت أصدااء آرائه بواسطة صحفى معروف، وهو هيرش جودمان Hirsch Goodman : "إن الاستمرار فى ارتداء غمامات على أعيننا، وادعاء أنه لا توجد مشكلة لا يعتبر حلاً . إنما هو وسيلة سريعة للوصول إلى استنتاج متوقع بأن الأرثوذكس المتشددين يرون بوضوح شديد، في حين أننا نخفق فى تبين الحقيقة"^(٣١) .

ولعبت الصحافة دورها فى تكثيف النزاع : فعرضت صحيفة معاريف، على سبيل المثال ، صورة فوتوغرافية لشوليميل وهو يفتصب حافا (حواء) Hava وتحتها تعليق : "انتصار مؤقت للعلمانية فى مسرحية فليشر"^(٣٢) . وتقريباً بالرأى نفسه، علق الصحفيون فى الصحف الدينية، وأقاموا مقارنة واضحة بين الحريديم والنازيين . على سبيل المثال ، فبعد أن عرض الرابى عليه مساعدة لينتقل من منزله ، يقول فليشر بمرارة: "رأيت ذات مرة كيف يخرجون اليهود بكرامة وبلطف من منازلهم - فى سيارات الماشية". وتظهر المقالات وتثبت أن عدم الدقة فى صياغة العبارات القائمة على الحقائق عن المسرحية وحبكتها وعرضها على خشبة المسرح ، كانت عبارات تتسق بشكل مباشر مع إثارة مشاعر الصحفيين فى كلا الجانبين . فجاءت مقالاتهم مأكرة ، ذات طابع سياسى ومتحيزة . وتحديث أحدهم ، على سبيل المثال، عن "الطفل المعاق"، كإشارة إلى تعاطف الكاتب المسرحي الشديد مع عائلة فليشر . وهى تحذف الحقيقة التى لا

مهرب منها بأن "الطفل" المعاق يبلغ من العمر ثلاثين عامًا، ومتهم بالاغتصاب . مثال آخر يتمثل في جملة طويلة محيرة وغاضبة، تُشير إلى الثقافة والفن : "حقيقة أن الدولة تساعد وتدعم مسرحية مثل هذه جزئيًا ، حتى إن وزارة الثقافة ، نعم ، التي تضم أولئك الذين يتمنون البقاء بين يدي شولاميت ألوني Shulamit Aloni^(٣٣) ، قد أعطت دعمًا لأحد المسارح حتى تسمح له بتقديم مسرحيات نازية مثل هذه على المسرح"^(٣٤) .

ودارت مناقشات عامة بعد عرضين - ولكنها لم تكن تبادلًا للأفكار بقدر ما كانت "اتخاذ الجوانب المتعارضة مواقف قتالية لا يمكن تحديد مداها"^(٣٥) . يتعالى الجدل بالمسرحية ويصفاتها الرديئة ، منتقلة من الخطاب الديني - العلماني العام ، وهو جدل لا تكون فيه المسرحية في مكانها الصحيح إلا إذا كانت تحركًا يدور حوله ما أثير من الجدل . رأى النقاد أنفسهم كمحاربين في الحرب الأيديولوجية ، متخذين من أفكار المسرحية موضوعًا ، وليس المسرحية نفسها . وحتى ميكائيل هاندلسالتر ، وهو ناقد درامي متميز ومعتدل ، اضطر إلى استخدام الأسلوب الخطابى بسبب المسرحية . بعد إدانة إيشن - أور المراوغة العاطفية الفجة من خلال الاستفادة من الهولوكوست والإعاقة العقلية ، يحذر هاندلسالتر من أن "أولئك الذين يتحدثون باسم الدين، والذين أوديت مشاعرهم بسبب هذه المسرحية، ربما يحسنون صنعًا إذا ما سألوا أنفسهم عما أثار الجمهور العلماني وصناع المسرحية وجمهورها ليسعروا بما شعروا به تجاه المجتمع الديني"^(٣٦) . شاريت فوخس Sarit Fuchs ، أيضًا غالبًا ما ترفض التذمر من أن المشاعر الدينية قد جُرحت . في رأيها ، ليس إيمانهم الذى وجّهت إليه الانتقادات؛ بل تصرفاتهم^(٣٧) . عبر صحفيون آخرون عن روابطهم المهنية عندما، على سبيل المثال ، يعترض أحد الكتاب بأن فليشر لم يكن وحده الذى

عانى في أثناء الهولوكوست ، لأن يهودا كثيرين كانوا أيضاً ضحايا ، أو - من الجانب الآخر - لأن الأرثوذكسى المتشدد "هو نظام من وجهة نظر تاريخية، تسبب بالفعل في تراجع سكانى للأمة اليهودية" (٢٨) .

باستدعاء شبح خوف المجتمع العلمانى من الحريديم ، تقوم مسرحية "فليشر" وغيرها من المسرحيات التى تتناول موضوع الثقافة الدينية، بمهمة أيديولوجيا مهمة فيما يتعلق بالهوية الإسرائيلية . كان هذا موضوعاً متزايد الفعالية فى المسرح الإسرائيلى . لا يعلن الكتاب المسرحيون بوضوح سبب معاداتهم للنزعة الحريدية، فى آرائهم ، حيث تمثل عقيدة الحريدى تشويهاً للصهيونية أو تهديداً للحرية الشخصية ، وللنزعة الليبرالية للديانة اليهودية التقليدية أو لمستقبل إسرائيل أو لهذا كله . وتبدو على أحد المستويات وكأنها لا تتعدى كونها مسألة تمثيل ، بالقدر الذى يبدو فيه الأرثوذكس المتشددون كممثلين لإسرائيل . وإذا كان الأمر كذلك ، ربما تبرر هذه الاتهامات الموجهة لغير الأرثوذكس "بكراهية الذات" أو المعاداة للسامية : إن كراهيتهم لن يطلق عليهم "سود" يفترض كراهية لنمط اليهودي ، للنمط الذى يخشى الإسرائيلى أن يُعرف من خلاله . وعلى مستوى أكثر عمقاً، تكون اليهودية المتطرفة تهديداً للحرية ، فتخلق "خوفاً أزلياً فى مواجهة قوى غير معروفة" (٢٩) . تم تصوير العلمانى والمتدين على حد سواء "كحُر" و"أسود" (٤٠) . إذا لم تكن هذه المسرحيات أى شئ آخر، فإنها تؤكد أن "الإسرائيلى" شئ، و"اليهودى" شئ آخر .

القيمة الجمالية للمسرحية أقل أهمية من رسالتها . يبحث المشاهد - على الأقل - عن صدى للشكوك التى ساورته فيما يتعلق بالهوية الاجتماعية. (٤١) إن اللهجة الخطائية فى مقال أمير أوريان لهي لهجة شديدة أحادية الجانب، مثل تلك الخاصة بالنقاد أنصار الأرثوذكسية ، إلى حد إخفاقه - كما أخفق من أتوا

من بعده ، فى تحقيق أهدافهم - فى رؤية الأخطاء الخاصة بشخصية فليشر .
يضيف أوريان بعداً إلى العنصر المجازى للمسرحية بنظرته إلى الابن ، شلوميل ،
كتحول مهم وقبيح لبطل البالماخ، وبذلك يكون تحولاً قبيحاً للصهيونية ، قوة
عمياء مثل وحش د. فرنكشتين أو الغول golem الذى لجمه الأرثوذكس ، لأن
الرابى أخذ شلوميل بعد وفاة والديه .

الخطابة النقدية التي أثّرت حول مسرحية فليشر، التي ظهرت بتكثيف في
الصحافة الإسرائيلية ، أصبحت هستيرية إلى درجة يصعب معها أن يُنظر إليها
بوصفها تقييماً جاداً لعمل درامى . قدم النقاد العلمانيون نقداً مسرحياً معترفاً
به أكثر ، على الرغم من كرههم أيضاً لاتخاذ جانب أيديولوجى . مدح كثير منهم
العرض والأداء، والذين اتخذوا موقفاً ودياً سلموا بأن هذه العناصر قد طورت
المسرحية . ووافق كثير منهم على أن المبالغة فى الميلودراما قد اعتمدت على
الموضوعات المثيرة للمشاعر، مثل الابن المعاق، والهولوكوست، ومآسى روز
الخاصة.

وحتى بكونها ميلودراما غير كاملة ، ومع ذلك ، فقد أثارت المسرحية تساؤلات
مهمة. ربما تتعامل مع موضوعاتها بدون خبرة - كموضوع حرية الاختيار،
والفصل بين المؤسسة الدينية والدولة، والتعددية الديمقراطية، والصهيونية،
وصورة الدولة - لكنها عملت على تكثيف الجدل والحفاظ عليه في مقدمة
اهتمام الجمهور. استقبال الجمهور لها دعم أهميتها . وأثبت عدد الحضور
النجاح الباهر لهذه المسرحية ، بعدد يبلغ ٥٦٢٦٤ من المشاهدين الذين شاهدوا
العرض. وعُدّت واحدة من مسرحيات القمة العشر الأكثر نجاحاً فى عامى ١٩٩٣
و١٩٩٤ ، وأكثر قليلاً من ٥٠ ٪ من عدد الجمهور الكلى توحّدوا مع الشخصيات

العلمانية . ومع ذلك، فقد أعلن المشاهدون المتدينون أنهم استشعروا العداء وحتى الكراهية الموجهين إليهم ، حتى إنهم شعروا أنه من الأفضل خلع "طواقى الرأس الخاصة بهم" ^(١٢) .

في مسرحية شينديل Sheindele لأنون ليفى Amnon Levi ورامى دانون Rami Danon (١٩٩٣) ^(١٣) ، لم يكن هناك هدف واضح يُعبر عن اتجاه الكاتبين ، فكان ليفى ، وهو صحفي درس حياة الحريديم لمدة تزيد على عشر سنوات - ونتج من دراسته تقرير كامل مطول عن حقائق حياتهم- ^(١٤) ينوي دراسة حدث ناتج عن الصراع الداخلي ، تكشف المسرحية عن الصراع على القوة والحكم داخل مجتمع الحريديم وداخل الأسرة ، والعادات المتلاحمة للجماعات المختلفة، وتأثير قانون الشريعة في حياة النساء ، والعلاقة بين الفرد وهذه المجتمعات والمجتمع نفسه . كان هناك قدر ضئيل في المسرحية يمكن أن يخلق تغييراً في الجمهور ، بالتأكيد ليس شيئاً أكثر مما يمكن استخراجه من قصة تدور حول أي مجتمع منغلِق .. فإذا كانت جماعة أجنبية عرقية ، على سبيل المثال ، في قصة مشابهة، ربما تثير الدهشة وربما الكراهية ، لكن ليس العداء الذي يظهر ضد المجتمع الأرثوذكسي المتشدد ، الذي تعجله نقاد المسرحية ومعارضوها .

أريد لمسرحية شينديل Sheindele أن تُرى كدلالة للموقف الذي يمكن أن يحدث حيثما يحقق الأرثوذكس أغلبية سياسية ، وتصبح إسرائيل بصورة فعلية دولة خاضعة لحكم رجال الدين . بُنيت المسرحية على قضية كتب عنها على نطاق واسع في الصحافة الإسرائيلية ، تتعلق بامرأة أرثوذكسية متشددة ، وهي هندل فنشتين Hendele Feinstein ، التي طُلقَت من دون رغبة منها، ثم تزوج زوجها، لكن هندل، التي رفضت قبول الحكم بالطلاق ، لم تتزوج مرة أخرى . وهي بذلك تصبح مبدعة لذاتها ، وهي امرأة لا هي متزوجة ولا هي ، من وجهة

نظرها ، حرة لتتزوج . تحكى مسرحية شينديل ، عن ابنة أحد اليهود الأقوياء ، الذي يموت الآن ، وأرملته الرائعة الغنية فيج Feige . على مدى عشر سنوات، كانت شينديل متزوجة يوليش Yoelish ، وهى عالمة دراسات دينية شديدة الذكاء. أرسل الزعيم الدينى للجماعة يوليش لتسيطر على أحد أعضاء المستوطنة القديمة اليشيڤا Yeshivah فى أمريكا لسبيين؛ أولهما: عقم شينديل الذى يحرم يوليش من القيام بواجبه فى أن يكون "مثمرًا ومتعددًا" . وثانيًا ، وهو أقل ولاءً للدين ، وهو أن الزعيم الدينى يتمنى ترك خلافة السلالة متاحة لابنه يوسل Yosel ، الذى يفضلته الناس بدرجة أقل . وهو بفعلته هذه ، يناصر فيج العداء ، التى تنتقم لنفسها فتطرد خمسًا وأربعين أسرة أمريكية من البلاد ، حتى إنها تحفر قبر أحدهم لتخرجه ثم تعيد دفنه أسفل منزل الزعيم . يصدر الزعيم، وهو غير قادر على إجبار شينديل على تطليق يوليش ، الحكم الشرعى الذى يقضى بتوقيع مائة من الربيين (رجال الدين) ليصبح الطلاق نافذًا، على الرغم من معارضة الزوجة ، ويسمح للزوج بالزواج مرة أخرى . وتنتهى المسرحية بجنون شينديل : فتظهر حافية القدمين وعارية الرأس أمام الرئى ، تتحدث بصخب وعنف عن الجثة أسفل منزله .

أدت مسرحية شينديل دور الدراما التعليمية عن طريق محاولة تعليم الجمهور شيئًا عن المجتمعات الدينية ، لكنه ، نادرًا ما كان تصويرًا دقيقًا . وفى عمل قائم على سوء استخدام القوة داخل شريعة المجتمع الأعلى فى إسرائيل ، لم تكن شخصيتا ليفي ودانون أكثر من مجرد نمط، الأمر الذى منع المسرحية من تحقيق العمق العاطفى . ركز الصحفيون ، الذين على دراية بأهمية الموضوعات المتضمنة فى المسرحية ، على مسائل ذات مصداقية موضوعية، وليس على صفات المسرحية أو العرض ، ومع أن هذه المسائل قد تمت مناقشتها ادعى الكاتبان أن

كل شيء فى مسرحيتهما إما حدث وإما كان من الممكن أن يحدث،^(٤٥) ولكن من دون تقديم توسل عاطفى يُعلق عليه الحدث، فلم يكن للمسرحية قيمة أكبر من قيمة الوثيقة التليفزيونية . لم يتقدم فليشر ليعيد تقديم حدث لكنه أثار استجابة قوية فى الجمهور . مسرحية شينديل كانت - إلى حد كبير - سلسلة من التابلوهات التى لا تستدعى جدالاً، ولا تتطلب رد فعل انفعالياً.

صور ليلى ودانون عالم الحريديين كعالم تسيطر عليه القوانين الذكورية التى فرضها الرجال، وأطاعتها النساء باستسلام . وبدون استثناء ، كانت الشخصيات النسوية فى المسرحية سجينات ، حتى زوجة الرابى المرتبطة بإدانة زوجها المتوفى ضد انتقال شينديل إلى أمريكا وروشل Rochel ، صديق شينديل ، الذى يعانى قلقاً شديداً من دون سبب محدد. تناقش المسرحية فى جوهرها مشكلة مكانة النساء فى مجتمع تحكمه الشريعة اليهودية . كل من شينديل وروشل لا حول له ولا قوة ، غير قادر على اتخاذ قرارات ، شيندل ، مثل هندل Hendele (الحقيقية) تظل تحت رحمة الزعيم الدينى الذى أرسل زوجها بعيداً . والدة شينديل ، مع كونها امرأة مسيطرة ، إلا أنها مقيدة بالتحريم الذى أصدره زوجها المتوفى فمنعها من الذهاب إلى أمريكا ، إذ تمنع شينديل من الذهاب مع زوجها هناك . يوليش نفسه لم يفعل شيئاً . عقم شينديل جعلها شخصاً غير ذى أهمية فى المجتمع ، فالمرأة التى لا ولد لها هى امرأة دون صفة خاصة فى عائلة شهيرة. لذلك فهى لا فائدة لها ، ليست أكثر من شيء يُستخدم كأداة فى الصراع على الحكم . ومن طريق التأكيد على دونية النساء فى الشريعة اليهودية، تؤكد المسرحية أيضاً الفجوة التى لا تلتئم بين ثقافة الأرثوذكس المتشددى والثقافة المعيارية، أو غير الأرثوذكسية، أو المجتمع العلمانى.

تحولت شينديل فى النهاية من فتاة شابة سلبية خائفة إلى امرأة غاضبة منتقمة تقف أمام الرابى شعثناء متبجعة، ويُعيد هذا إلى المسرحية لحظة من لحظات المسرح الجيدة ، فى حين تفتقد كل احتمال . عند هذا الحد تصبح شينديل أقرب قليلاً إلى رؤية يهودية لشخصية نوراً فى مسرحية إيسن "بيت الدمية" The Doll's House ، فجأة تكتشف قوة فردية بعينها، وليس البقاء بسلبية كجزء من ممتلكات الرجل .

ربما كان للمسرحية أن تتضمن رؤية تراجيديية ، متخذة المجتمع الذى يواجه فيه الفرد نظاماً عنيداً تماماً كموضوع لها ، ومع ذلك ، ظل احتمال المأساة قائماً، وإن جاء متأخراً مع تمرد شينديل . حروبها القصيرة بمفردها مع نهاريّا Nahariya تقدم إمكانات ظلت غير مستغلة ونحن نستعرض الأحداث الخارجية وليس التطور الداخلى . يلخص آرثر ميلر العناصر المهمة لرؤية الكاتب الداخلية فى مناقشته لمسرحية هيدا جابلر Hedda Gabler لإيسن :

كان التمرد ضد ضيق المدن الصغيرة والنظافة والأخلاق السديدة،
التي كان الموت الروحي هو ثمرتها الحقيقية، هو النقطة المحورية
لهجوم إيسن ، ولكننا لا نستطيع استحضار مضمونه إلى مسرحية
هيدا جابلر بعد الآن . المجتمع ، الظروف ، ذابت وهى تعيش الآن
بطريقة تلقائية ، عصاب يسهل تعرفه بتعالٍ عن لحظتها التاريخية .
القوقعة الصحفية للمسرحية - سطح المرأة العاكس الخاص بها -
هو الجزء الأخلاقى الخاص بها، الذى لا يمكن أن توجد بدونها .
لكن تعاليها ينبع من إصابة المؤلف بالعمى، وليس بالبصيرة ، ومن
توحد ذاته مع الشخصية أو الموقف، وليس مع نقدها لها ^(٤٦) .

لسوء الحظ تسمح مسرحية شينديل بالقليل، لكنها تسمح بسطح المرأة العاكس.

وفى الوقت نفسه ، فحقيقة أن مسرحيتي "شينديل" و"فليشر" قد عرضتا في العام نفسه، وأن عمل هسفارى حصل على نجاح شعبي لمدة عدة سنوات ، يشير إلى أن هناك حاجة مستمرة إلى مسرحيات فى موضوع صراع الثقافة الدينى العلمانى. إن تحول مسرحية "فليشر" إلى مسرح التيار السائد المركزى يشير إلى تيار دياليكتيكى داخل المجتمع . السؤال الآن هو إذا ما كانت المسرحيات تقيم أسطورة معادية للدين ، أو إذا ما كانت فقط تمد الجمهور بالعاطفة التي يتطلبونها، أو إذا ما كانت تحث على أجندة يصعب فهمها وغير معلنة . إذا عبرت هذه المسرحيات عن إدراك توقع شر وتوجه تحذيرات، فهي لا تخص فقط الحريديم وأسلوب حياتهم ، ولكنها تخص أيضاً التطرف الذى حتماً سيؤدى إليه إدراك - الذات اليهودية .

عدد قليل من النقاد استطاع التعامل مع مسرحية شيندل بجدية ، على الرغم من جدية نياتها . أحد هؤلاء النقاد الذين أخذوا المسرحية مأخذ الجد ، كانت دانيلا فيشر Daniela Fisher ، التي رفضت ادعاء أن الشخصيات كانت أنماطاً، وأكدت أن هذه الشخصيات قد سمحت للجمهور بنظرة خاطفة داخل المجتمع الحريدى" (٤٧) . ومن جهة أخرى، تمت مقارنة المسرحية بالأوبرا التليفزيونية التي تعالج مشكلات الحياة الاجتماعية أولاً ، ثم بمعارك عائلة المافيا(٤٨). وأدان آخرون تفاهتها وسطحياتها وافتقارها إلى الرسم الحقيقى للشخصيات، أو الشفقة أو أى عمق فى التفكير . على الرغم من أساس المسرحية القائم على الحقائق ، استخلص صحفى أرثوذكسى أن الكاتبين لا يعرفان كثيراً عن الحياة

الدينية، وأن ابنته لم تشعر بالهانة بسبب مسرحية شينديل؛ لأنها لم تستطع تعرف أى شئ فيها ينتمى إلى عالمها .

إن الإطار المعارض لا يحتاج إلى أن يُحدد ثقافيًا كما حدث في مسرحيتي "فليشر" و"شينديل" حتى يكون مؤثرًا . ودائمًا ما أعاد الكتاب العبرانيون المحدثون كتابة تقاليدهم الأدبية؛ حتى يوفروا لأنفسهم تعريفات روحية وثقافية. فى إسرائيل لم يتم تنقيح الأدب الإسرائيلي فقط؛ بل الأدب الأجنبى المعترف به، ثم أعيد تعزيزه ليتناسب مع الأهداف الثقافية . إن "القنوات المعتادة لترجمة الرسائل المشفرة" تتنوع من ثقافة إلى ثقافة والناتج هو تنوع للقراءات ولردود الأفعال، مُحدد ثقافيًا^(٤٩) . فعلى سبيل المثال ، وجدت مجموعة من الكتاب الأفارقة فى مسرحية "العاصفة" The 'Tempest' لشكسبير وسيلة لتركيز مطالبهم بالتححرر من الاحتلال داخل إطار الثقافة السائدة . كتاب المسرح الإسرائيليون ، مثل كتاب المسرح الأفارقة ، يمارسون خطأً متعمداً فى التفسير يولدون منه استجابة أرثوذكسية بديلة للاهتمامات والاحتياجات الفطرية^(٥٠) . ويصبح الاحتجاج من خلال عمل راسخ مسألة تركيز وتفسير .

إن عرض مسرح كاميرى لمسرحية شكسبير "تاجر البندقية" فى ثوب حديث (١٩٩٤)، قام بدور همزة وصل أخرى فى سلسلة مسرحيات الفرقة التى تعادى الأرثوذكسية، وبعيداً عن دائرة مسرحيتي شينديل وفليشر . فى هذه المعالجة للمسرحية تحول شيلوك إلى مستوطن من الضفة الغربية . ولم يكن الشرير فى قلب المجتمع الديني - العلماني هو الحريدى؛ لكن الصهيونى المتدين .

הסוחר מונציה

מאת ויליאם שקספיר, תרגום: אברהם עוז, בימוי: עמרי ניצן



תפאורה ותלבושות:

רות דר

מוסיקה:

אורי וידיסלבסקי

הדרכה לשונית:

עדי עציון

תאורה:

ניב שדה

משתתפים

(לפי סדר הא"ב):

אריז בן-הרוש

סער בן-יוסף

רמי ברוך

יוסי גובר

מירב גורבר

אלי דנקר

רמי וינשטוק

שלמה ושינסקי

אמי טרונסקי

רובי מוסקוביץ

קובל מרקוביץ

נטע סובול

שבתאי קונורטי

גדי רבינוביץ

שולי דנד

חנוך דעים

איה שבא

עומר שיקרצי

החלה ההרשמה

לעונת המנויים 95/94

ההחלטה

מלשק המסחר "תאגיד הבנקאית" לשקספיר 1994, יתפרש פיה יוסף גראיר
 פי דור שילוק

تقع أحداث المسرحية ، التي أخرجها عُمرى نيتزان Omri Nitzan ، فى مستودع مملوء بالبضائع . ومع ادعاء نيتزان بأنه تصدى لتقديم كل من جانبي شخصية شيلوك ، فإن العناصر المرئية للعرض تتضمن مزاعمه، عن طريق الإشارة الفورية إلى النزعة المعادية للأرثوذكس . وحيث كان نص المسرحية معروفاً للجمهور ، فإن الإخراج المسرحي سوف يُفسر ضد هذه المعرفة . ففى حالة إخراج نيتزان لمسرحية "تاجر البندقية" ، فإن الجمهور يستطيع - على الفور - حل الشفرات الخاصة بإشارات المرئية المتعددة، فالملابس ولغة الجسد والجلسة تقيم التعارض بين أنطونيو الشاذ وصديقه باسانيو وبين شيلوك . قدمت الملابس تنوعاً من الإشارات غير اللغوية ، محددة بطريقة مجازية الفرق بين يهودى الشتات والرجل الراقى، أو الأرثوذكسى المتشدد واليهود العلمانيين فى إسرائيل . فقد ارتدى أنطونيو والشباب الآخرون ملابس تواكب الموضة، كما تليق بالـ Yuppies الأثرياء المتحضرين ، فى حين ارتدى شيلوك بذلة عمل رمادية وقبعة ، مرتدياً ملابس مثل الملابس التي يرتديها الرابى فى تل أبيب فى الخمسينيات والستينيات^(٥١) كما يرى أحد الصحفيين . هذا التشابه مع صورة أفراد الصابرا كان مرتبطاً بيهودى الشتات فى ذلك الوقت^(٥٢) . قُدم شيلوك فى بداية المسرحية كرجل راقٍ، حليق ، نظيف، يرتدى طاقية دينية أسفل قبعته. وفى نهاية المسرحية يظهر كمتعصب ديني يميل إلى الأخذ بالثأر؛ فكان يرتدى طاقية بيضاء واسعة، وقد أطلال لحيته، وكان يظهر على وجهه غضب شديد. جعل الممثل المحنك، يوسى جراير ، من شخصية شيلوك شخصية عسكري حاقذ ذى عينين واسعتين مهتاجتين بشدة .

كان كثير من النقد الذي وُجه إلى عرض نيتزا لمسرحية "تاجر البندقية" دفاعياً ، كما لو كانت المسرحية قد كُتبت بالفعل بواسطة إسرائيلى علمانى كاره

للحريدى . محاولات قليلة قام بها مخرجون عبر العصور ليخففوا التصوير الكاريكاتيرى لشيلوك اليهودى قد حققت نجاحًا . فهو نمط معادٍ للسامية ، على الرغم من فصاحته ، وإذا كانت المسرحية قد أهانت الجمهور الإسرائيلى ، ربما كان يجب أن تحذف من برنامج ، مثل أوبرات فاجنر . لحظة أن أُعطيت المسرحية صفة الاحتجاج ضد النص، تكون غير ملائمة؛ لأنها لا تصل إلى الجماهير والنقاد كشيء مفاجئ ، وبالتأكيد ليس فى إسرائيل، حيث قُدمت المسرحية فى عروض عديدة على مدار سنوات . فالجمهور والمخرج والممثلون شركاء فى عقد مع المسرح الذى اختار المسرحية للعرض . واضطر المشاهدون الذين توقعوا اتجاهًا معاديًا للسامية إلى استخلاص استراتيجيات التفاعل الخاصة بهم تجاه المسرحية وتجاه معالجات المسرحية جميعها .

لكن بعض المشاهدين غير قادر على فعل ذلك . يضرب صموئيل شنيتسر Shmuel Schnitzer مثلاً للسخط الموجه إلى المسرحية بأنه ليس فقط موجهاً إلى عرض نيتزان لتاجر البندقية ، ولكنه موجه أيضاً إلى النص . فقد بدأ مقاله باتهام الجمهور الإسرائيلى بافتتانته باسم شكسبير إلى درجة أنه أخفق فى إدراك معاداة السامية الموجودة فى المسرحية . وبدلاً من أن يشعر هذا الجمهور بالإهانة والخزى عندما يشاهد يهودياً يُصفع ويُركل ويُحرم ابنته ثم يقتل على صليب ، وتوزع ممتلكاته بين المسيحيين ، فهو - أى الجمهور - يضحك . "هذه السخرية من الشرف اليهودى، والسخرية من الحقيقة حققتنا مديحاً وإطراءً من جانب الجمهور الذى ، على ما يبدو ، لا يستمع إلى النص المقدم له، ولا يفهم أن شخصية شيلوك المقهور، والذى يسخرون منه ويخطون من شأنه ، هو "نحن" (٥٢) . أكثر من ذلك ، كتب شنيتسر أن صورة الصهيونى المرتبطة باليهود، هى توالٍ مباشر لرؤية شكسبير لشخصية شيلوك . يعترف شنيتسر ، مع ذلك ، أن تغير التركيز النفسى والأيدىولوجى للشخصية يعتمد على التفسير ، لكنه يستنتج أن

رؤية نيتزان يمكن أن تُرى كعرض إسرائيلي معادٍ للسامية مسرحية معادية للسامية .

اختار نيتزا أن يُفسر الشخصية كأحد الأبطال في الصراع الثقافي العلماني الديني - الأرثوذكسي . ولم يتم الإعلاء من شأن المونولوج الشهير في عرضه، لكن تم اختصاره في الحدث . فلم يحاول التعرض للحالة الإنسانية المطلقة لشيلوك ، إذا كانت موجودة - أصلاً - في المسرحية . إن عناد شيلوك الكوميدي الأساسي ، الذي بالغ شنيتر في إظهاره كحماسه إنسانية ، يصبح تطرفاً دينياً يضع المسرحية داخل إطار سياسي حقيقي لإسرائيل الحديثة . وبينما يتحول شيلوك من رجل راق هادئ إلى متعصب ديني ، يخلق قبعته، ويضع طاقيته البيضاء ورداء الصلاة . فهو في جانب منه يصوب بندقيته المتخيلة نحو الشخصيات الأخرى ، ليستكمل صورة المستوطن الغاضب . يُعلق شنيتر أنه من أجل المصادقية السياسية ضحى نيتزان بعناصر المسرحية التي تسامت بالكلاشيهات المعادية للسامية . وردد المؤرخ الإسرائيلي شيلومو زاند Shelomo Zand آراءه :

"لقد واجهنا بمفردنا مسرحية معادية لليهودية تملأ ، وهو انطباع لا تغيره اللحظات التي تشبه المذبحة إلى حد كبير . يبدو الأمر وكأن "عمرى نيتزان" أراد - عن عمد- أن يجعل هناك رابطة بين اليهودي - دون حماية - في مجتمع عدائي يصرخ "صبوا غضبكم على الأمم" (سفر إرميا ١٠ : ٢٨) وبين "صبوا غضبكم على الأمم التي يمثلها" اليهودي المسلح بمدفع رشاش يجرى مسعوراً ممثلاً بنزعة إلى القتل في مدينة الخليل"^(٥١).

إن وجهة نظر هؤلاء الصحفيين هي أننا لا يمكن أن نضع كل يهودي متدين ضمن إطار المتشدد أو المتعصب .

يزعم زاند Zand أن معاداة السامية الصريحة تسبب قلقاً في إسرائيل .

نادى أفراد بعينهم من عامة الشعب في الماضي بشنق الأرثوذكس المتشددين على أعمدة التليفونات، وكذلك ادعى أحد أعضاء الجناح اليساري المعروفين أنه عندما رأهم تقهم مواقف النازي . وهكذا ألقت هذه المسرحية بالزيت على نار الحقد، واخترق نمط الأرثوذكس المتشدد الفاسد قلوب الجمهور، وهذا هو ما بدأ به الأمر في ألمانيا ^(٥٥).

هو إذن يقدم تحذيراً من ظهور نازية جديدة في إسرائيل . استشعر تقلد آخرون إحساساً بعدم الارتياح، بالرغم من اتفاقهم مع المشاعر التي قدمها العرض. فتشترت بعض الصحف صوراً لجراير في دور شيلوك ، يبدو ميالاً إلى القتل وهو يزيح طاقيته الواسعة، محركاً أصابعه فوق حافة السكين ، وهو مستعد لإغمادها في صدر غير اليهودي أو الغريب، حتى يحصل على رطل اللحم الذي يريده . اتهم زاند مسرح كاميري "بالخبرة" في تقديم الصورة المسرحية الخاصة بيهودون، (وهو مصطلح ازدرائي يطلق على اليهودي الأوروبي)، وذكر فليشر في هذا الصدد ^(٥٦) .

من الصعب تقرير طبيعة "أفق توقعات" الجمهور الإسرائيلي بالنسبة إلى هذه المسرحية . وحتى القراءة المقبولة لها تترك للجمهور موضوع معاداة - السامية ومطلب شيلوك برطل اللحم . يُبرر استسلام نيتزان لاشمئزازه من اليهود ، سامحاً للجمهور الإسرائيلي الليبرالي العلماني بأن يُقر المنحى التقليدي المعادي لليهودية في المسرحية . نيتزان نفسه غير متيقن من الغرض من عرضه : هل هو إثارة أسئلة حول التطرف في إسرائيل؟ ومثل كثيرين آخرين ، يرى المسرح العبري

كمسرح وثائقي ، لأنه عبر عن أمل أن المسرحية ربما تؤدي إلى مناقشات عامة، وتلمس الأعصاب العارية للجمهور الإسرائيلي، وهذه هي وظيفة المسرح.^(٥٧) كل شيء قدمه شكسبير في مسرحية "تاجر البندقية" مرتبط بواقعنا ، بعالمنا الداخلي . لقد قدمت هذه المسرحية كما لو كانت مسرحية إسرائيلية ... فهي ذات علاقة محددة بالتعصب الديني^(٥٨) . ومع ذلك، عندما سئل إذا ما كان يهدف من شخصية شيلوك التي قدمها إلى استدعاء شخصية باروخ جولدستين ، أجاب نيتزان بأن العلاقة يجب أن يحددها الجمهور .

لا يرفض شيلوك فكرة العين بالعين، ولا يوجد لديه صدى لفكرة التسامح. فلا يمكن أن يكون يهوديًا طيبًا ويريد أن يقطع لحمًا بشريًا . اعتقد أن شيلوك يهودي سيئ يضرب على موقف متعصب . ومن المحال الحديث معه عن الرحمة أو الشفقة . وهو إرهابي أيضًا ومجنون؛ لأنه يُصر أنهم يفهمونه . ليس هناك تجانس مع الواقع الإسرائيلي؛ لكن هناك ترابط . أستطيع أن أفهم ما يمر به شيلوك كنوع من الاعتقاد الأرثوذكسي الذي ينمو تجاه التطرف ؛ إلى التعصب الديني من دون أي تسامح^(٥٩) .

وكما حدث في كثير من المناقشات حول طبيعة مسرحية "تاجر البندقية"، أصبحت حجة نيتزال مرتبكة ومشوشة . فادعى أنه ليس هناك خطر من إثارتها للشعور المعادي للسامية في تل أبيب كما فعلت في الخارج . "ما نستطيع فعله هو فقط العودة إلى المكان الذي تقوم فيه هذه المسرحية مقام المرأة" . ومع ذلك، إذا رأى اليهود أنفسهم في مرآة المسرحية المعادية للسامية ، فإن هذا يكون حقًا معاداة للسامية . فهي تمكسهم كما رأهم شكسبير . وجهة نظر نيتزان مظلمة إلى الحد الذي تصبح فيه صورة شيلوك هذه هي الصورة التي تعكس التطرف الديني، وليس اليهودي أو الإسرائيلي العادي .

الفصل السابع

الاستخدامات السياسية للهولوكوست

الاستخدامات السياسية للهولوكوست

فى إسرائيل لم يُعَفَّ حتى الهولوكوست من التجنيد فى خدمة المناقشات الدائرة حول الصهيونية . وأصبح الأدب الإسرائيلى الذى يتناول هذا الموضوع وسيلة إلى الارتفاع بمستوى الجدل . إنه أدب ضئيل، لكنه مهم ، ومازالت أسباب ضآلته موضوعاً للمناقشة . بصفة عامة يبدو أنه يقدم رسالته من خلال احتمالين؛ هما: فرض القيود المنهجية على الكتاب، والمطالب التى تفرضها الأيديولوجيا المؤسسة .

نحن - جمهور المشاهدين فى إسرائيل - لدينا مشكلة منذ البداية متعلقة بالموضوع بصفة عامة، ويتقدمه فى المسرح بصفة خاصة. إن اتجاهنا فى تقديم الأحداث منذ الحرب العالمية الثانية وتدمير اليهود من خلال الفن بصفة عامة، وفوق خشبة المسرح بصفة خاصة، لشئ معقد جداً^(١) .

هناك أيضاً مسألة المظهر الأخلاقى للإبداع الفنى عن الهولوكوست على الإطلاق ، وما إذا كانت الذاكرة والتاريخ يجب أن يتحولا إلى فن إبداعى . كتب القاص الإسرائيلى آهارون آبلفلد Aharon Appelfeld "إننا يجب أن ننقل الذاكرة من المجال الخاص بالتاريخ إلى مجال الفن"^(٢) . ومن جهة أخرى ، يعترض كلود لانزمان Claude Lanzmann ، وهو مخرج فيلم النكبة: "إن الهولوكوست فوق الأشياء الفريدة كلها وهو بذلك يشعل دائرة من نار حول نفسه... والرواية خطيئة . أعتقد اعتقاداً عميقاً أن هناك أشياء لا يمكن، ولا يجب تقديمها"^(٣) . وهو بذلك ينكر إمكانية تقديم أى شئ سوى العروض الوثائقية للهولوكوست . كتب أرنوست لوستيج Arnost Lustig :

بينما يقف كل من التاريخ أو الفلسفة أو علم النفس أو علم الاجتماع وحيداً ، يشتمل الأدب عليهم جميعاً ، ويعيد إبداع العناصر كلها في المزيج الأدبي ، الذي يخرج منه شيء لا يوجد في أى شيء سوى الأدب ^(١) .

أياً كانت الطريقة ، فقد كانت هناك أزمة تمثيل Represtation بسبب الصعوبات النوعية والجمالية والمعرفية والأخلاقية الخاصة بأدب الهولوكوست ، على سبيل المثال ، مكانتها المحددة داخل التصنيفات النوعية واستقبالها وتقييمها ومعقولية تكوينها . إن أخلاقية إبداع هذا الأدب موضوع يقدم مادة لجدل مستمر غاية في التعقيد والانتشار ، حتى إنه يصعب تلخيصه ، ليس أقلها مشكلة اللغة : فقد ظل الرعب من الإبادة الجماعية خارج حدودها ، إلى الحد الذي أصبح فيه "الصمت" ، بين أشياء أخرى ، مكوناً مسرحياً يُشير إلى وسائل تجريبية متنوعة لاستخدام اللغة . عرض جورج شتينر George Steiner وآخرون عدم كفاءة اللغة لتقديم تجربة معسكر الاعتقال (للمعتقلين السياسيين) ، ويؤكد الناجون باستمرار عدم قدرتهم على إيجاد وسيلة يعبرون بها عن هذه التجربة . فيؤكد بريمو ليفي ، على سبيل المثال ، أن "لغتنا تفتقر إلى الكلمات التي تعبر عن الإهانة وعن تدمير الإنسان" ^(٥) ، حاول بول سيلين Paul Celen ، في سبيل إصلاح اللغة ، أن يقيم معجماً جديداً للمعاني ، وأن يجد وسيلة للتعبير عن الصمت ، ولكنه أخفق في ذلك . كتب چرزى كوزينسكى في قصته "الطائر الملون" : The Painted Bird

استكشف "لغة العنف الجديدة ولغة المعاناة واليأس الجديدة والمضادة التي تبعثها" . يعاني الصبي ، بطل القصة ، فترة من

الخرس قبل أن يكون قادراً على الحديث، ثم يدلى بشهادته . يشير صراعه ضد عدم القدرة على الكلام إلى جهد الكاتب لسبّك لغة جديدة يعبر بها عن الرواية الهولوكوستية^(٦) .

ليست اللغة وحدها التى قُدمت كعائق لإتمام عملية التواصل والفهم ، لكن التوتر بين طبيعة الحياة داخل معسكرات الاعتقال وخارجها منع الكتاب من استكشاف طبيعة تجربة الضحايا . كما علق ليشى: حتى بعد الحرب ، وعندما تم فضح كل وحشية المعسكرات ، لم يُرد أحد أن يستمع إلى الناجين^(٧) . وكان لأبلفلد التعليق نفسه :

وكما لم يستطع الشاهد (الناجى) أن يستمر فى الوقوف فى مكان هذا الرعب ، كذلك لم يستطع اليهودى الذى عاش التجربة . فقد خُلِق نوع من الميثاق السرى بين الشاهد الناجى والشخص الموجهة إليه هذه الشهادة ، ميثاق للصمت يتراكم فى طريقه عديد من الأشياء التى أَسَسَ فهمها^(٨) .

يشير أبلفلد إلى الصعوبات المنهجية الكامنة فى كسر الصمت ، فهو يتساءل - ضمناً - هل يمكن تحقيق ذلك على الإطلاق . درست الشاعرة الإسرائيلية لينث جولدبرج Leah Goldberg قدرة الرواية بصفة خاصة على تقديم الحقيقة:

بطريقة ما ، عندما يحاول الشخص الذى اختبر الأشياء الأكثر رعباً، أو الأشياء الأكثر رُقيّاً، أن يقدمها فى شكل مسرحية أو قصة، فإنه يقيم حدّاً فاصلاً بين ذاته والتجربة، حتى يصبح حكيماً نوعاً من النثر . أكثر من مرة كانت لدى الفرصة لقراءة أعمال أناس من هناك ، من معسكرات الموت ، وكان من المحال ألا أشعر

بإحساس بالخزى فى كلماتهم؛ لأنه بالإضافة إلى الموهبة، فإن
الشجاعة مطلوبة ... لهذا السبب غالبًا ما نجد حيوية أكثر فى
الذكرات والخطابات ... فى الكلمات التى لا تدعى أنها أعمال
هتية^(٩) .

قدم التوتر الأيديولوجى عائقًا آخر لإبداع الأدب المكتوب بالعبرية عن
الهولوكوست . وفى أثناء العشرينيات، وبصفة خاصة فى أثناء الثلاثينيات ،
وعندما كان الأدب العبرى يُحول محاور عروضه وانتشاره من أوروبا إلى
مستعمرة اليشوف، لم تكن أوضاع اليهود الأوروبيين معروفة ، حتى أنهم يهود
مستعمرة اليشوف "بالسلبية وإهمالهم للأحداث التى تقع فى أوروبا"^(١٠) . لم
يلق كتاب العبرية على سلبيتهم فيما يتعلق بهذه الأحداث، ولكن عن انفصالهم
الأيديولوجى عن الشتات، بأنه - حقًا - متضمن فى انتقالهم المادى إلى
فلسطين .

لماذا أخفق الصهاينة فى فلسطين ، ككل ، عن التعبير عن التضامن مع
أشقائهم فى أوروبا ؟ أسباب ذلك أيديولوجية وليست نفسية؛ فقد كانت
الصهيونية ثورة فى الحياة اليهودية ، والتقليد اليهودى الخاص برثاء المذابح
الجماعية ، عدته الصهيونية بديلاً ضعيفاً عن اتخاذ موقف . وكان هذا أحد
الاتجاهات الثقافية التى أرادوا إصلاحها . وفى زمن الهولوكوست، لم يعتقد بن
جوريون أن فى الإمكان فعل أى شئ عملى لإنقاذ يهود أوروبا، وما كان عملياً لم
يرق له^(١١) .

تعامل بن جوريون والقادة الصهاينة الآخرون ، بمن فيهم وايزمان (وهم
مهاجرون) مع الشتات بازدراء؛ فقد رأى بن جوريون "الهولوكوست الثمرة المعلقة
للحياة اليهودية فى المنفى . وهى بذلك تعبر عن الشتات الذى يستحق ليس فقط
أن يُدمر بل أن يُنسى". وليضيف إهانة إلى الجرح.

انعكس تخطيط اليشوف المفسر تاريخياً بطريقة سلبية على الشخصية الأخلاقية للضحايا والناجين من الحرب، وذلك عن طريق افتراض أن قدرهم يرجع إلى خطيئة وضعهم ادعاءات ساذجة تماماً عن مستقبل اليهود في الشتات، الأمر الذى منعهم من الهجرة إلى أرض إسرائيل قبل الحرب^(١٣) .

ومع أن وضع اليشوف على قدم المساواة مع الهولوكوست مازال مصدراً للجدل، يبدو أنه حتى يُهدتوا من شعورهم بالذنب، "بدأ" كثير من المهاجرين إلى فلسطين ؛ فى لوم الضحايا لذهابهم إلى الموت كما تُساق الأغنام للذبح"^(١٤) . وأخيراً ظهرت ردود أفعال إسرائيلية حققت توحيد الإحساس بالذنب والكران والرفض والتفور، والإحساس بالعقم الأدبى . يشير آلان منتز Alan Mintz أنه الإحساس بالخزى، وليس بالحزن وصدمة الخسارة، هو الذى نتج منه "التجاهل الواضح" للهولوكوست فى أدبهم^(١٥) .

لم تستطع الصهيونية تفهم الهولوكوست فى إطار خطتها لإعادة الإحياء القومى وخلق اليهودى الجديد، إلا من خلال اكتشاف أهمية قومية لها . يذكر أبلفلد الإهانة التى فرضتها فرضيات جيل اليشوف التاريخية المبسطة . فالخلاص كان مخططاً له أن يعقب النفى ؛ والصهيونية تصلح مشكلة الاستيعاب؛ وكان الرواد حكماء فى مقابل السذاجة الخطرة ليهود الشتات . كان الإحياء القومى هو النتيجة المهمة للمعاناة ؛ حيث يتضح الارتباط بين السبب والنتيجة ، وتقليد "الاحتفالية المتبناة" أن الحداد يعقبه الاحتفال . ويكمل أبلفلد قائلاً : "فى الحقيقة"، "إنه قانون بصفة خاصة ... أن تقوم على أنقراض فترة ما فترة أخرى"^(١٦) .

نحن حقاً محملون بنظام موجود سلفاً للإشارات اللغوية والصور المجازية، فقد استطاعت المخيلة التاريخية اليهودية أن تجرى عملية توفيق بين هذه

العمليات البنائية . وقد تمت الاستفادة بذلك من الهولوكوست كرمز آخر في عملية الإحياء القومية، وفي تأسيس مصدر فخر بالإنجاز القومي . كانت إسرائيل بالفعل جولة ، أى : الخلاص . إن أقل الوسائل المريحة التي يمكن بواسطتها دمج الهولوكوست في الوعي القومي، كانت الإقلال من الرعب الذي تسببه "من الراحة التي تسببها التوضيحات السطحية" ^(١٧) . فقد أُحتفل بأبطال المقاومة في أثناء الهولوكوست كـ "معبّر" يؤدي إلى إحياء أمة إسرائيل . واستُبعد الباقي إلى المنفى: "يبدو أن الهولوكوست يؤكد ما تدعيه التربية الصهيونية ، من أن المستقبل ينتمي إلى الإحياء القومي في أرض إسرائيل . وكان يمكن الحياة اليهودية في المنفى أن تؤدي فقط إلى الموت والدمار" ^(١٨) .

كانت الصهيونية العلمانية الكلاسيكية دائماً غير حاسمة فيما يتعلق بثقافة اليهود الأوروبيين، والتي عرّفها القاص العبري حاييم هزاز Hayyim Hazaz – ضمن آخرين – بعالم من "القهر وتشويه السمعة والاستشهاد والقتل" ^(١٩) .

إن صورة "يهودي الجيتو" نفسها تمثل جوهر ما هو فاسد ومالوث في الحياة اليهودية ... أعتقد أن الشعب اليهودي الأوروبي قد قُدر عليه عاجلاً أو آجلاً إما أن يذبل وإما أن يُمحى ... إن العاطفة السائدة التي أثارها الهولوكوست بين كتاب البالمخ كانت هي الشعور بالخزي : الشعور بالخزي على عجز اليسوف عن التأثير في الخسارة الناتجة في صورة إخوانهم القتلى، وشعور بالخزي على ما أدركوه كخنوع اليهود الأوروبيين لتطرفهم ^(٢٠) .

أصبحت فكرة "الحملان المساقة إلى المذبح" هي الصورة السائدة ليهود الشتات بالنسبة إلى يهود الصابرا . وكانت فكرة الخنوع القاتل هذه – في أفضل

حالاتها - غريبة لجيل الآباء والأبطال، و - فى أسوأ حالاتها - وضيفة . بالنسبة إلى الجيل الصابرا كان من الصعب التخلّى عن التقليد الذى اعتنق بعمق بأن حياة الشتات لا تمثل شيئاً سوى الخوف والضعف والمهانة. "لقد أعطانا الآباء الضعاف الحياة، وقامت الأمهات المصابات بالهستيريا بتربيتنا . كان هذا هو ما زُرِع داخلهم : "الخوف من العالم والافتقار إلى الأمان" (٣١) .

عبر الأدب الأول بوضوح عن هذا الاتجاه ، الذى قدمه سوبول، وكتبرير سياسى فى مسرحية "ليلة اليوم العشرين" ، ولم يكن غير شائع فى الخارج :

نشأت أجيال من الشباب وهى معتقدة أن وجود يهود الشتات لم يكن كارثة فقط؛ بل فضيحة . فقد كان يُعتقد أن ضحايا النازى من اليهود كانوا يساقون إلى المذبح كالخراف . أتذكر نصاً عبرياً ، استخدم على نطاق واسع فى المدارس الثانوية الإسرائيلية حتى أواخر الخمسينيات على الأقل ، يشتمل على التحليل التالى لمراثية الشاعر العبرى العظيم بياليك Bialik فى منبحة كيشنيف Kishinev عام ١٩٠٣ : "تصور هذه القصيدة وحشية المهاجمين الحقيرة، والخزى القاضح، وجبن الشتات".

فى هذا النص الغريب ، كانت كلمات، مثل "فاضح"، و"خزى"، و"جبن"، هى المصطلحات التى أشارت إلى جوهر التربية الصهيونية. فى الحالات المتجولة للتذكر والرفض . كان الشباب الإسرائيلى فى البداية معزقاً بين الشعور بالغضب والشعور بالخزى على ماضيه الملوّث (٣٢) .

فى مسرحية "فى بيداء النقب" ليجال موسيئزون، يصرح أفراهام :

لن أكون لاجئاً بأية حال ! كفى ! لن أعيش فى منزل غريب ! لن أتجول فى الشوارع ! نحن نخوض حرباً من أجل الاستقلال اليهودى، وسننتصر بدماء أقل من التى أريقّت - هباءً - فى إحدى القرى البولندية . هباءً ... كان يمكن أن أكون فى وارسو ، غير مسلح ! لأقتل مثل الخروف ! اليوم أنا أمتلك أسلحة ، ليست كثيرة، لكننى أعيش على أمل أن السفينة سوف تأتى فى يوم ما . ستأتى المدافع ، سوف تطير خططنا فى هذه السماوات. وحتى يأتى ذلك اليوم ، لا تمهلهم ولا تعطيلهم أية فرصة للراحة. وأعرف أن هذه هى المرة الأولى التى لا يضيع فيها شىء هباءً . أريد أن أبدو فى نظر ابنى داتى كشخص حارب، وليس كلاجئ، تعس هرب من بلده . هذه هى الأرض التى لا تحولنا إلى لاجئين ومتسولين^(٣) .

انتشر التفاؤل والإنجاز والرجال والآلات فى الكفاح البطولى، كان هذا هو التعارض الفاصل لصورة "الحمّالان المساقّة إلى المذبح"، والقرى البولندية، وصورة حياة الشتات السلبية غير المرغوبة.

اعتنق بعض من أكثر الكتاب العبريين قبولاً آراءً سلبية عن الشعب اليهودى فى أوروبا . على سبيل المثال ، قدمت الروائية والكاتبة المسرحية يهوديت هندل Yehudit Handel تقييماً فى برنامج تليفزيونى قومى عام ١٩٨٩ :

إن كان لى أن أكون فظة، فقد كان هناك جنسان فى إسرائيل؛
فهناك جنس من أبناء الآلهة الظاهرين، وكان هؤلاء هم من نالوا
شرف وميزة أنهم ولدوا فى المستوطنات دجانيا Deganie فى

شيهونات ، وفي بوروخوف جيخا تايم Shehunat Borokhov
Givatayim وفي بوروخوف جيفاتاييم ، ويبدو أنني أنتمى إلى أبناء
الآلهة هؤلاء ؛ فقد نشأت في حي للطبقة المتوسطة بالقرب من
حيفا . ثم كان هناك جنس أقل - إذا كان من الممكن قول ذلك -
أولئك الذين نظرنا إليهم بوصفهم جنسًا أقل على قدر من التشوه
والجذب ، وهؤلاء هم من وصلوا قبل الحرب . وتلقيت تعليمي في
مدرسة لأبناء العمال ، وهذا هو أقيح ما في الأمر ، فأكثر شيء
هابط ليس النقي؛ لكن اليهودي الآتي من هناك ^(٢٥) .

تستعين سجييف Segev أيضًا بفقرة من ليئه جولديبرج Leah Goldberg ،
وهي نفسها ولدت في أوكرانيا، وهاجرت إلى اليشوف عام ١٩٣٥ : 'هذا الشعب
قبيح وتعس، وغير حاسم أخلاقياً ، ومن الصعب أن تحبه' . كان من المتوقع من
الكاتب الإسرائيلي أن يكتشف في الناجي المهاجر الجديد شخصاً أكثر من
المهاجر السوء الحظ، يعيش دون فكرة، لكن هذه مهمة تتطلب "جهداً
ضخماً" ^(٣٦) .

إن التشويه الإسرائيلي للشتات ينطوي على ازدراء لأوضاع المعيشة ليهود
أوروبا الشرقية ، وانحرافهم لفسادهم الأخلاقي . فقد بدوا للشباب الإسرائيلي
أكثر مهانة في مآساتهم . في مقالاتهم ، عبر تلاميذ المدارس عن شعورهم
بالغربة ، وافقتارهم إلى التوحد الروحي مع الضحايا ، ورفضهم الشديد للتسامح
مع أي شكل من أشكال السلبية . وصورت الهولوكوست كفضيحة يهودية ^(٣٧) .
ارتبط دور "الآخر" بصفة أساسية بيهود الشتات، الذين يتحملون بعناد النقد
القاسي للهوية اليهودية التقليدية، دون أن يدركوا ضوء البعث الجديد الصادر عن
صهيون ^(٣٨) .

فى ذلك الوقت ، كانت الدراما تدعم هذه الآراء ؛ فقد أخفقت فى عكس الآراء المتحولة بين رُسل اليشوف والإسرائيليين عن سمات الناجين وقدراتهم ، أو رؤيتهم "كمادة إنسانية من أكثر الأنواع المرغوب فيها" ، كما فعل رجال الحكومة اليهود فى الأربعينيات . أشار المعلقون إلى الموهبة التنظيمية للناجين ، وكذلك إلى القوة والحيوية والقدرة على المبادرة ، والتي تتعارض مع التوقعات السلبية لتصرفاتهم^(٢٩) . أوضح بن جوريون وجهة نظره المتشائمة :

اكتشفت لدهشتى - ولسعادتى أنه يصعب قول ذلك ، لأن هناك مظاهر للفساد - أن هناك درجة أقل من الفساد المفروض أن يوجد فى مثل تلك الظروف . وجدت أن ، ومع كل شيء ، أن الناس يتمتعون بصحة جيدة ، بالمعنى الجسدى والمعنى الروحى . فالغالبية العظمى منهم يهود عظام وصهاينة لهم غرائز صهيونية عميقة ، وعلى استعداد أن يخوضوا الصعاب كلها مرة أخرى ، ورغبة فى التثام العمل واستمرار الشعب اليهودى^(٣٠) .

ومع أن أمثلة على بطولة الناجين وتجارب ميدان القتال كانت معروفة فى ذلك الوقت^(٣١) ، فقد تجاهلتهم الدراما تقريباً تماماً . أحد الاستثناءات المعروفة كان مسرحية "حنا سنيش" Hannah Senesh لأهارون ميجد (١٩٥٨) ، وهى تعظيم للبطولة التى استغلت المصطلحات التقليدية للأسطورة وسجل الشهداء ، وهى مناسبة للانتقائية التاريخية فى ذلك الوقت . بصفة عامة ، ومع ذلك ، خدم الاتجاه السلبي للدراما تجاه يهود الشتات حاجتها إلى خلق أسطورة عن ذاتها لحالة من الدعاية الإيجابية ، ويرسخ دستور الصهيونية فى الخلاص .

عدد قليل من مسرحيات ذلك الوقت وضع الهولوكوست كمحور له . أكثرها شهرة مسرحية ناتان شاحام Natan Shaham "تقدير جديد" A New Rekoning

(١٩٥٤) ، والتي تناولت مشكلة التعاون اليهودى ، ومسرحية "سيدة مانور" The Lady of the Manor لليف لبيته جولدبرج (١٩٥٥) ، والتي قدمت محاولة شائقة لتوليف أفضل ما فى الثقافة الأوروبية مع ذكاء الصهيونية وإسرائيل ، ومسرحية "الوريث" The Heir (١٩٦٣) لموشى شامير ، والتي ناقشت تضاد المال الألمانى الدامى، وميراث إسرائيل الروحى والتاريخى . هذه الموضوعات ظهرت فى مسرحية "أطفال الظل" The Children of the Shadow (١٩٦٣) لبن صهيون تومر Ben - Zion Tomer ، وهى إحدى أهم المسرحيات التى تدور حول موضوع الهولوكوست، والتي تعنى بالمسائل المزعجة للتعويضات الألمانية والتعاون والهوية الإسرائيلية والتهام اللاجئين داخل المجتمع الجديد المطبوع بروح الصابرا أيديوبوجيا .

سبب آخر لرد فعل الأدب الإسرائيلى المحدود على الهولوكوست يُعتقد أنه يعود جزئيا إلى استغراق الكتاب الإسرائيليين فى الأحداث التاريخية الخاصة بهم - حرب التحرير وبناء الأمة - يعقبها حاجتهم إلى تحديد هوية منفصلة، ومواجهتهم للضغوط الاجتماعية والسياسية . أيضا ، أجبر الناجون الإسرائيليون المولدون فى إسرائيل على مواجهة ماضى كثيرين منهم لم يتخلصوا منه بعد، وذكرهم بتجاهلهم الضعيف للكارثة. وبصفة عامة فإن الناجى ، الذى عارض مثال البطل الإيجابى ، لم يكن مرغوبا فيه كشخصية فى الأدب النرجسى فى الخمسينيات . فقد صور الناجون فى دراما الخمسينيات والستينيات تقريبا تماما كأناس يكافحون من أجل أن ينسوا ماضيهم ، وهى صورة مجازية للكتاب ومجتمعهم .

وبعد كارثة حرب يوم الغفران تغير مفهوم الهولوكوست . فأصبح الإسرائيليون وجها لوجه مع استعدادهم للهزيمة، وتوحدوا أول مرة مع الناجين من

الهولوكوست كأناس قُيِّمت مقاومتهم بواسطة نجاتهم نفسها . وبعد اكتساب الليكود قوة عام ١٩٧٧ كانت الهولوكوست أحياناً ما يُحتال بها ، وتُستخدم كأداة سياسية . وأصبحت لدى رئيس الوزراء بيجن عادة أن يشير إلى معسكرات الموت ليبرر سياساته عن طريق تعزيز النظرة إلى اليهود على أنهم الضحايا الأذليون وللعرب كنازيين . وكان من الصعب التفريق بين الذاكرة والدعاية في بلاغته . وفي الجانب الآخر للمجال السياسى ، أدت ذكرى الإبادة الجماعية النازية إلى زيادة الجدل حول الأراضى المحتلة ، وإلى دراسة موضوعات متعلقة بصورة إسرائيل الجديدة كغازية وكحاكمة لما يزيد على مليون فلسطيني .

وفي نهاية عقد السبعينيات ، ولكل هذه الأسباب أو لأى سبب منها ، بدأ المجتمع الإسرائيلي النظر إلى الهولوكوست كجزء لا يتجزأ من تاريخه . ولأول مرة كان قادراً على فهم إسرائيل كظاهرة جمعية تشتمل على كل عناصرها السياسية والتاريخية . وأصبح الهولوكوست منذ ذلك الوقت مكوناً أساسياً للحياة العامة والفنية في إسرائيل^(٣٢) ، وتحول من مجرد موضوع يتم اجتنبه أو إنكاره من قبل الكتاب ، إلى موضوع أصبح ، لسبب أو لآخر ، يمثل مصير اليهود بصفة متزايدة . أصبحت الذكريات الخاصة ، والشهادات التى اعترف بها من خلال الوسائل الفنية شرعية ، شرعية النصب التذكارية ، وإحياء الذكريات القومية الرسمية . ومع النظرة الجديدة للهولوكوست أتى الوعى بأن المفاجأة التقليدية ، سواء بالعضلات أم بالسلاح ، والتى أُحتفى بها فى الثقافة الشعبية كما يُحتفى بها فى الأدب الراقى ، لم تعد الشهادة الوحيدة على الشجاعة والبطولة . وبمعنى ما ، فقد وُلد البطل أكثر ميوعة وأقل وضوحاً . ولحظة أن تحددت صورة بطل الصابرا مفتول العضلات لعام ١٩٤٨ ، بطل البالماخ ، وعرفت إما كأسطورة وإما كصورة مجازية ، فإن الاتهام الضمنى ، وغالباً العلنى ،

"للحملان المسافة إلى المذبح" وُضع موضع الدراسة، وكانت نتيجتها أن تم تصحيح الأسلوب الانتقادي الأول في تمثيل صورة الناجين. وعكست الدراما إعادة التقييم هذه، بواسطة كتاب يقدمون فهمًا مختلفًا تمامًا لتاريخ اليهود والبطولة والنجاة .

كانت مسرحية تشيرلي كاتشيرلي Tcherli Katcherli^(٣٣) (١٩٧٧) لداني هوروفتس النموذج الموضوعي الأصلي لمعظم الدراما التالية لها . يخفي أسلوبها الانبساطي النزعة إلى المبالغة في تقدير الذات، والذي أكدت المسرحية من خلاله تصالح الإسرائيليين وتقبلهم للهولوكوست ، مهما يكونوا غير راغبين في ذلك ، كمكون لتاريخهم، وليس تجربة اليهود "هناك" في الشتات فقط . لهذا السبب، وليس لتعرية البطل، حققت المسرحية نجاحًا كبيرًا، وحصلت على جائزة أحسن مسرحية لعام ١٩٧٨ .

لا تدور مسرحية تشيرلي كاتشيرلي Tcherli Katcherli حول الهولوكوست بمعناه أن الهولوكوست كحدث تاريخي يشكل موضوعها ، بل تعرض لسيطرة الهولوكوست على التطور الثقافي في المجتمع الإسرائيلي بعد حرب الأيام الستة، والنمو التدريجي للمجتمع بعيدًا عن النمط البطولي المزيف عن عمد، والمعتقد بشدة إلى بناء اجتماعي أكثر واقعية . تعرض المسرحية لعملية نضج : فالبطل في أكثر صوره نمطية وسطحية ينضج ليصبح مجهزًا نفسيًا لينطوي على ذاته وينتقدها بعد حرب الأيام الستة ، وهو قادر أخيرًا على الاندماج مع "الآخر" ، يهودي الشتات ، في هويته الثقافية . نموذج الصابرا في المسرحية هو رمز وليس أسطورة محددة . فهو يمثل الصفوة الإشكنازية الشابة التي يفوق تأثيرها الثقافي في إسرائيل حجمها . يوضح هوروفتس ارتفاعهم من الشباب الذهبي

لفترة ما قبل تأسيس الدولة إلى وصولهم إلى مرحلة النضج، وما ترتب عليها من ادعاء (وفقاً للمسرحية) الوصول إلى شخصية أكثر أصالة ومناسبة للزمن المتغير.

حقق هوروفتس هذا بطريقة بارعة التشظية، والتي نادراً ما يظهر فيها البطل بالكامل، بل يتكون من مجموع أجزائه: مثل أجزاء لعبة / الصور المجمعة من: نوع الملابس، إلى الشورت الذى يرتديه الشباب الإسرائيلي فى أثناء الأربعينيات والخمسينيات ، وألعاب الأطفال الشائعة، والطعام والأنشطة والأفكار، واللغة الخاصة بهذه الفترة، بما فيها اللهجة والشخصيات والأحداث التاريخية، والإشارة إلى الأعمال الأدبية ومؤلفيها، والأغاني الشعبية والرقص الشعبى . تُشكل هذه العناصر دلالة مجازية، مع أن الاختلافات بين المجاز والأسطورة قد أصبحت غير واضحة . ومع ذلك، فقد جعلت من المسرحية وثيقة ثقافية مهمة. نسجت الهولوكوست هذه القطع كلها في مشاهد بأكملها أو فى صور مجزأة ، مثل الومضات الضوئية على شاشة السينما .

يستدعى أسلوب هوروفتس الدرامى أسلوباً آخر "للمدمج" amalgamation ، هو فى هذه الحالة أنواع عديدة استفاد منها المسرح الإسرائيلى على مدى عشرين عاماً : وهى الدراما الوثائقية، والمجاز والهجاء السياسى ، ومزيج من التقنيات : مثل المونولوج الدرامى والحوار والشعر والبلاغة . تتكون المسرحية من أربعين مشهداً قصيراً ، معظمها متضمن فى النص المكتوب بواسطة مقولة، وفى المسرحية المقدمة على خشبة المسرح بواسطة تغيرات فى المتحدث. يمثل كل ممثل واحداً أو آخر من شهادات جيل الصابرا على مجتمعه منذ الأربعينيات إلى وقت كتابة المسرحية .

على الرغم من البناء المتعدد الأشكال ، تقدمت المسرحية خلال تواصل تاريخي متميز . وبينما تتتابع الأحداث فى نظام زمنى واضح ، فإن المسرحية لا تمثل تاريخ إسرائيل أو اليهود، لكن هى تحقيق متقن لطبيعة جيل الصابرا ، Tcherli Katcherli ، بالنسبة إلى تاريخ شعبه . نسجت الهولوكوست خلال التقدمة التاريخية ، وكان ينظر إليها دائماً على أنها عامل نشيط فى الحاضر، وبذلك تكون خارجة عن التاريخ المؤرخ . فظهرت إشارات لفظية مكتوبة ومعروفة للهولوكوست: مثل الكلمات فوق مدخل أوشفيتز Auschwitz ، وصورة الرجل العجوز الذى جُزّت لحيته بواسطة جنود العاصفة الألمان الضاحكين ، وصورة الصبى الصغير الخائف ويداه مرفوعتان إلى أعلى فى الهواء . ظهرت الهولوكوست أولاً كحدث يتجاوز تجربة الصابرا ، وهو حدث شُوّهت سمعة ضحاياه وفقاً لروح ذلك الوقت. ووضع هوروفتس ودولة إسرائيل فى مواجهة الرجل العجوز والصبى الصغير . تكون المسرحية ، بذلك ، عن الهولوكوست فى المجتمع الإسرائيلى بقدر كونها عن المجتمع نفسه .

وبينما يتساءل نمط الصابرا من خلال تجسيده ، يحمل معه صوراً متغيرة للهولوكوست ، بدءاً من الإحساس بالإهانة بأنه يجب أن يكون قد حدث ببساطة بسبب "الخصى" ، وهى اختزال عبثى ساخر خلال المسرحية . تؤكد الصور المرئية المقحمة للضحيتين قَسَمَ تشرلى "بأن ذلك لن يحدث ثانية أبداً" . فرد فعله يكمن فى الحاجة إلى ثأر محدد ، أو على الأقل اتخاذ موقف للمقاومة أو المعارضة . بعد ذلك ، بعد حرب الأيام الستة ، عاش تجربة هزيمة إدراك أن أسلوب أخذه بالثأر هو تذكير بالجريمة نفسها . وأخيراً ، يشير ، بسخرية كبيرة، إلى استهجان الهولوكوست داخل المجتمع، وإلى الهولوكوست كمادة فنية من صنف أقل ، ومال يمكن تكسبه، وأحد الأساليب الكثيرة المستبدلة لاحتواء العمل الشنيع داخل المجتمع الإسرائيلى .

إن تأكيد تشرلي الأولى لليهودى الجديد النشيط، والعملى يحدد رد الفعل الحاسم لليشوف بالنسبة إلى معاناة الشعب اليهودى الأوروبى. يؤكد الطفل في الصورة رد الفعل هذا . بالنسبة إلى الرجل العملى النشيط ، تجسيد حركة الصهيونية، كان الحل بسيطاً وعملياً : اخرج من الصورة . "حذر كل فرد، إنهم لن يروك فى الصورة مرة أخرى"^(٣٥) . وأخيراً ، ووفقاً لمكون الصابرا المبالغ فى بساطته ، سوف يذهب الصبى إلى إسرائيل . سواء أكان هوروفتس يمارس السخرية التى تميز المسرحية بتمامها، أم يقترح أن الهدف النهائى لضحايا الهولوكوست هو أن يستقروا فى إسرائيل ، فإنه متروك للمشاهد ليحدده . وبينما لم تكن الدقة التاريخية ضرورية، فإن المستقبل المعلن للضحية فى إسرائيل كان تأكيداً من إسرائيل للإسرائيليين ، على التعارض المقبول بين المعاناة والخلص . فى اللغة الشعرية الراقية التى تمثل الأدب الأول فى الدولة - خاصة أدب س. يزها الذى يظهر كشخصية فى أحد المشاهد - يعارض المتحدث فى مسرحية تشيرلي كاتشيرلي Tcherli Katcherli الحياة "هنا" الذى يشير إلى الانفتاح والضوء والطبيعة مع "هناك" الذى يشير إلى البدروم والحوائط السميكة والاضطهاد والأسنان الذهبية (وهو أول ربط فى المسرحية بين يهود الشتات والذهب).

المسرحية عبارة عن تكوينات من النصوص والتقنيات المراثية والموسيقية واللفظية ، كما لو أن تشيرلي نفسه ليس أكثر من كولاچ Collage نصى . يستدعى خلال المسرحية ، أمثلة من الثقافة الشعبية والأدب الجاد لذلك الوقت، وكذلك الأدب اليهودى المعروف فى الماضى . دمج لأفكار تدور حول الانفصال بين الحياة والأدب فى إسرائيل بواسطة حوار مع يزهار، يشير إليه فيه ضمناً كممثل لجيل البالماخ، فهو المبدع والمتحدث الرسمى للمبادئ السياسية التى تتطلب إزاحة

الطابع الأسطوري ، وإسقاط الأسطورة بواسطة الجيل الأصغر . الأدب الإبداعي الذى يُدرس فى المدارس عمل كقوة أيديولوجية ، تقوم بدور دعائى من خلال تربية الشباب الإسرائيلى ، ووفقاً لوجهة نظر بن جوريون عن وظيفة الأدب . المشهد الذى يظهر فيه يزهار، وتلميحات أدبية عديدة خلال المسرحية ، يؤكد أن فى إسرائيل يتحمل الكاتب بعض المسئولية فى إبداع المعايير الثقافية والأيديولوجيات السياسية .

دائماً ما تتدخل الهولوكوست فى الخلفية كشكل من التحشية للحاضر فى تعريف الذات عند تشرلى كمعادل لإحراق جثث الموتى . معادل فى خفة الدخان وحريره، وليس فى رماد الموت . ومع ذلك فكلمة دخان أحد أكثر التدايعات الرمزية للهولوكوست تكراراً . فقد تم تحديث حرية الصابرا بواسطة الذاكرة الجمعية . وتظهر كلمة "ذهب" مرة أخرى فى مشهد تأكيد الذات المبهج : "نظيف، أنا نظيف، أنقى من الذهب"، مرة أخرى تدمر اللغة الإيقاع : فالكلمة المستخدمة ليست "Zahav" ؛ ولكن "الذهب الجيد" Fine gold ، وحيث إن كلمة Ketem تعنى أيضاً لطخة أو بقعة ، فربما يشير المشهد بذلك إلى مسألة التعويضات المثيرة للجدل، والتي يصعب أن يتجاهلها أى فرد يكتب عن فترة الخمسينيات .

يتغير الإيقاع فى المشاهد الأخيرة مرة أخرى : فتؤدى الشهوة إلى الدم ، والتي يمثلها شخص يضع أصابعه على الزناد، مما يؤدى إلى شعور بعدم الارتياح . تدرس المسرحية حرب التحرير من وجهة نظر أخلاقية ، الصدام بين القيم الإنسانية ومقتضيات الحرب. فامتزجت صور القتل فى الحرب بذكرى الأطفال فى قاعات الغاز ، كما لو كان الجندى غير واثق إذا ما كان تصرفه الحالى رد فعل مناسباً للهولوكوست أم مجرد استعادة لذكراها . وفقاً لزيثابن - بورات

Ziva Ben - Porat ، لم تكن التفرقة بين مبدأ أن "لا خيار عند الآباء" ^(٣٦) وسعادتهم بالقتل، واضحة بفعل المصطلحات الجنسية في المشهد ^(٣٧) . عند هذه النقطة قدمت مسألة القيم الإنسانية من خلال صور مباشرة للهولوكوست ، وبيعاً مخططة، ودخان ورماد وأمهات مكشوفات، ووابل من الغاز . وفي الوقت نفسه ، استخدم المتحدث كل التعبيرات اللطيفة المناقضة للحرب والغزو ، مثل: "المركة وجهًا لوجه"، و"تنظيف الأرض"، و"التطهير" . إضافة إلى إقحام كلمات ألمانية تُشير بالفعل لما سيكون صورة أدبية مجازية معروفة تطابق بين الجيش الإسرائيلي في الأراضي المحتلة وألمانيا النازية .

يتحول اهتمام المسرحية بالتدرج إلى الأزمة المتصاعدة، والتي تميز الفترة التي تسبق حرب الأيام الستة مباشرةً. ثم يظهر "تشرلي كاتشرلي الثاني"، وهي شخصية تفتقر إلى السمات المحببة لأسلافه . فهو جندي سابق يبتهج في "احتفالات النصر"، والتي أعقبت حرب الأيام الستة، والتي وجه إليها الكثير من النقد . فقد ظل الهولوكوست في مكان منعزل من عقله الباطن ، مبرراً تعظيمه لذاته الحالي، ولكن ليشير أول مرة تعريفه المجرد لذاته كضحية أخلاقية ، كضحية للموقف السياسي الذي خرج من دائرة السيطرة .

أكد تشرلي الثاني الفجوة بين اليلماخ والأجيال التالية، وقد ازداد انحداره الأخلاقي عندما أصبح "تشرلي كاتشرلي الثالث" ما وهو خريج الجامعة والمحترف الذي يتحقق أمله في أن يعيش حياة كريمة عن طريق وسيلة من وسائل الشتات؛ وهي الذهب . سمح تشرلي لنفسه الآن أن يندمج في التاريخ اليهودي، ولكن هذا الاندماج غير واضح، ولا يقوم على أساس سوى الرأسمالية . الذهب ، كما يقول ، سوف يكون مصدر قوته ، كما كان دائماً ، وهو ادعاء ، أخيراً ، خاص بيهودي الشتات النمطي وبالشخصية الإسرائيلية . يشير تشرلي إلى أنه بينما

تحقق قبوله للخلاص بطريقة غير مريحة ، فإنه يتحدد بواسطة تصميمه أن الهولوكوست لن تحدث مرة أخرى . يمثل جشعه تناقضاً مثيراً للسخرية مع الفلسفة الاشتراكية الصهيونية ، ومع حلول شخصية بوغز لسوبول وشخصية كوبي ليفشيتز ورجال الذهب ، في المجتمع الإسرائيلي . إن نظرة الصابرا إلى الشتات ، والتي يتم إدراكها من خلال وسيط، هو تشرلي الثالث، والتي هي تلميح للذهب خلال المسرحية، مازالت سلبية على نطاق واسع . وأكثر من ذلك ، لم تعد إشارات هوروفتس للشتات محدودة بالنص، أو إشارة كتلك الموجودة في إسرائيل؛ فقد تجاهل ثقافة الشتات اليهودية ليركز بمرارة على الذهب ، أكثر ظواهر الشتات نمطية وأسطورية .

ناقش جيل الصابرا الجديد صورته، فتسائل: هل يحقر الهولوكوست عن طريق وضع صورة الصبي الصغير في دائرة الاهتمام، ثم يستخرج منها صوراً عديدة ؟ يحمل هذا السؤال تحذيراً : فالصورة الفوتوغرافية التي سببت صدمة وشعوراً فظيماً في البداية لتشيرلي قد اختصرت إلى صورة مصطنعة ومزيفة، فقد صُيغ التاريخ اليهودي بالغموض . فتشيرلي الجديد شخصية يائسة خاوية، في منتصف العمر، ومتطبع بالطابع البرجوازي، وأخيراً يعنى واجباته تجاه التاريخ، وهو في نهاية المسرحية غير متأكد من هويته أو من اسمه ، و"ربما ضائع"^(٣٨) إذا استخدمنا كلماته هو نفسه، فخلاصة القول إنه جيل يعاني آثار كارثة حرب يوم الغفران .

كتب النقاد بسطحية عن "نتاج العصر" للمجتمع الإسرائيلي ، وامتصاصه للهولوكوست داخل نسيج وعيه الاجتماعي وتعريفه لذاته . يدعى هوروفتس نفسه، "إذا كان من الضروري تحديد أول بدهية لوجودنا في إسرائيل؛ فيجب أن نعود إلى الهولوكوست ونفهم إسقاطاتها"^(٣٩) . لكن الدراما وحدها من بين الأنواع

الأدبية، تكشف أن هذا "الامتصاص" لا يستقر بسهولة داخل الكيان السياسى الإسرائيلى . يرتبط كتاب المسرح - الذين تم تسييسهم أكثر بكثير من كتاب الرواية منذ البداية ، وكانت أمامهم فرصة أقل للتطور الروائى - بهذا الموضوع بتناقض أكبر.

شهدت السبعينيات والثمانينيات توحيد الوعى الجمعى، كما رأينا من تشرلى كاتشرلى ؛ وهو ربط ملفق بين الناجين وبقية المجتمع الإسرائيلى . بالنسبة إلى الجيل الجديد من الكتاب، فإن الحدث قد غير اهتمامه . فهم لم يواجهوا الناجين- كناضجين يصارعون من أجل تشكيل هوية فى الدولة الجديدة - بشكل كلى بعد الحرب العالمية الثانية بفترة قصيرة ، وهم يعيشون ويحاربون جنباً إلى جنب بجوارهم لمدة شهور بعد وصولهم إلى إسرائيل ، كما فعل جيل ١٩٤٨ . فقد استطاعوا تغيير "الهولوكوست تغييراً خيالياً ، سامحين لها بادعاء الانتساب إلى التراچيديا الأدبية دون مواجهة مفاجآت التاريخ غير المتوقعة .

إحدى النتائج الإيجابية لهذا المنهج المدون فى تناول الهولوكوست كانت تكمن نهائياً وعلى نحو حاسم فى المناسبات كلها التى يظهر فيها شعار "الحملان المساقاة إلى المذبح" . حاولت مسرحيات الثمانينيات تصحيح فكرة الإذعان والضعف عن طريق عرض أنه كان هناك تنوع لليهود فى معسكرات الاعتقال، وليس فقط الضحايا الذين تحولوا إلى رموز فى سجل الشهداء، ودافعت عنهم بقوة ردود الأفعال التاريخية على الكارثة . يعترض ليشوا سوبول على الإفراط فى النظر إلى الضحايا نظرة عاطفية؛ لأنها تقدم أسلوباً آخر مجرداً من الإنسانية . فحاول هو وكتاب آخرون تصحيح فهم اليهود للخلاص، عن طريق افتراض أنهم لا يختلفون عن أى شخص آخر، وليسوا طيبين تماماً ولا سيئين تماماً ، ولا أبطال ولا جناء. لم يعد الاختلاف بعد الآن ضماناً للخلاص أكثر من كون الشهادة ضماناً للخلاص . كذلك تغيرت صورة "الحملان المساقاة إلى المذبح"

بدافع الضرورة؛ لأن الجيل الثاني ، الذى وصل إلى مرحلة النضج، كان يكافح من أجل التصالح مع تجارب الآباء .

لا تكمن قيمة مسرحية كاستنر Kastner (١٩٨٥) ^(١٠) لموتى ليرنر فى إعادة إبداع الأحداث المشتقة من الدعاوى القضائية - مع أنه حقق ذلك إلى درجة ما وفقاً لقواعد المسرح الوثائقى - ولكن، ومن خلال إثارة أسئلة بقيت بغير إجابة إلى يومنا هذا . لم يحقق ليرنر نصائح بسكاتور المتعلقة بالمسرح الوثائقى، فعروضه المقدمة على خشبة المسرح تُدين بالقليل إلى وسائط الاتصال المختلطة، ولم يكن هناك إسقاطات، وشرائح منزلقة، أو تقنيات ميكانيكية، فقط تنويعا معقدة من الأمكنة الصغيرة والفراغات الروائية التى يُشار إليها عن طريق الأبواب المختلفة. ومع ذلك ، فقد وظفت مسرحيته تسلسل حلقات روائية قصيرة: فى ٤٩ مشهداً ، بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة ، جمع ليرنر فيها واحداً من أكثر الأحداث أهمية فى حياة د. رودلف إسرائيل كاستنر (الذى كان حينئذ سكرتير المنظمة الصهيونية المجرية)، والتى وقعت فى بودابست عام ١٩٤٤ .

كان اليهود المجرىون مجتمعاً مستوعباً على نطاق واسع ، يكون الأرثوذكس والصهاينة أجزاء صغيرة فقط داخله . لا تمثل المنظمة الصهيونية ، والتى انحازت إلى حزب العمل الصهيونى ، ولا تؤثر فى المجتمع اليهودى ككل، ولا تؤثر فيه. مع ظهور النازى فى المجر عام ١٩٤٤ كان من المحال تقريباً إقامة حركة مقاومة يهودية سرية مؤثرة حيث سيق عدد كبير من الشباب اليهود إلى وحدات العمل فى الجيش المجرى ، ولم تقدم أية مساعدة من الشعب المجرى المعادى للسامية . ومع ذلك ، استطاعت المنظمة اليهودية السرية الصغيرة تهريب اليهود البولنديين إلى رومانيا والنمسا، وإنقاذ ١٠٠.٠٠٠ على الأقل فى بودابست نفسها

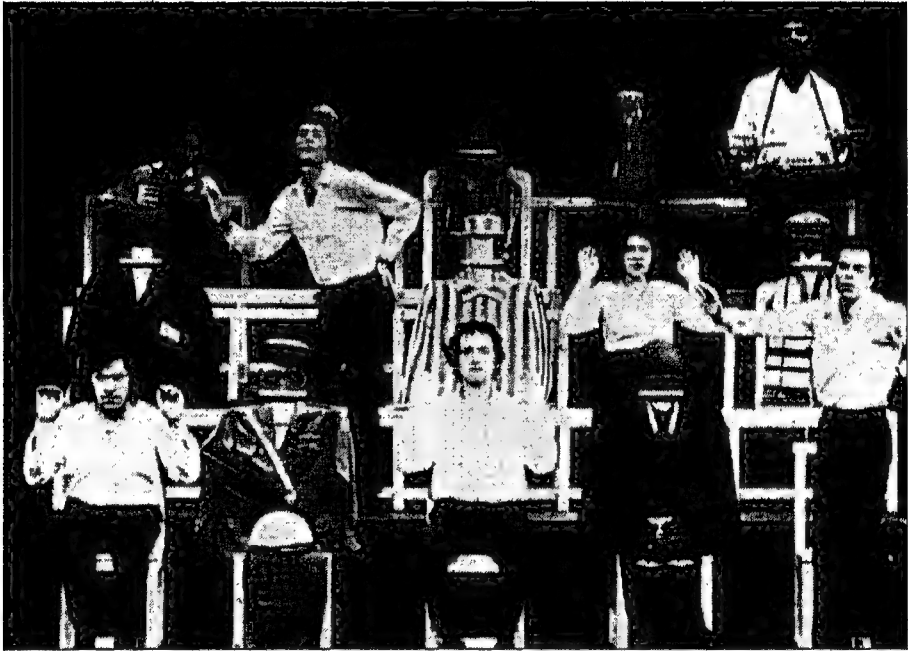
بواسطة وثائق سفر مزورة . ومنذ ١٩٤٤ حتى نهاية الحرب ، لم يكن أيخمان Eichmann يفي بمتطلبات الحل النهائي، والترحيل بدافع الإحساس بالواجب، ككثير من اليهود، إلى أوشفيتز Auschwitz التي كانت المحرقة الخاصة بها قادرة على الاستمرار . بعد أن تدمر رودلف هوز من أن المحارق أصبحت تقتصر إلى الغاز ، طلب أيخمان أن يرمى اليهود مباشرة إلى الفرن .

عندما رفض أوتو كوموى Otto Komoy ، رئيس المنظمة الصهيونية المجرية ، التعامل مع كاستر^(١١) ، فإن كاستر، وهو شخصية غير جذابة بكل المقاييس ، قدم خدماته كوسيط . فبدأ فى التفاوض مع الجستابو فى بودابست، مع چول براند وآخرين . كان براند، الذى كان نشيطاً فى تهريب اليهود من بولندا إلى المجر ورومانيا، عضواً فى لجنة الإعانة اليهودية. اشتملت المفاوضات على اقتداء اليهود المجرين ، أولاً بالدولار، ثم بالمقايضة بالمواد الغذائية والسلاح . وافق النازيون ، مقابل مبلغ مليوني دولار ، إما أن يعيش اليهود المجرين فى جيتو وإما أن يرسلوا إلى معسكرات الاعتقال . كانت المفاوضات ملتوية . فلم يكن للوكالات اليهودية الرسمية فى غرب أوروبا وفى الولايات المتحدة حيلة فى جمع المال بمفردهم ، وكانت التحالفات غير مفهومة فى أفضل حالاتها، وفى أسوأ حالاتها عائقاً لأسباب سياسية خاصة بهم . لم يقدم أيخمان Eichmann شيئاً ، ولم يف بآى من وعوده، وفى مايو ويونيو عام ١٩٤٤ ، كان يُرحل بالقوة ٢٠٠٠٠ يهودى مجرى فى اليوم إلى أوشفيتز Auschwitz . وكان ٨٠٠٠٠٠ من إجمالى اليهود قد قتلوا . كان كاستر قادراً على توفير ١٦٨٥ تأشيرة سفر لقائمة من اليهود الذين تركوا المجر حينئذ بالقطار، واعتقد بعضهم أنه مُشترك فى إنقاذ عدد آخر يبلغ ١٩٥٠٠٠ . كان كورت بيشر الضابط فى فرق العاصفة، هو وسيط كاستر للترتيبات المالية . وبعد الحرب شهد أمام محكمة نورمبرج Nuremberg دفاعاً عن بيشر . وأطلق سراح بيشر .

وفى عام ١٩٥٤ كان كاستر يعيش فى إسرائيل، وقد حقق نجاحًا فى كل الدوائر الحكومية ^(٤٧) ، وكمحرر لجريدة باللغة المجرية . اتهم مالخيل جرونوولد Malchiel Grunewald ، وهو لاجئ من فيينا ذو علاقات قوية باليمين الإسرائيلى ، على الملأ كاستر بالتخلى عن اليهود المجرين، وبالتعاون مع النازيين. وادعى جرونوولد أنه فى مارس ١٩٤٤ ، عندما احتل الألمان ، وبالتعاون مع أيخمان الذولة المجرية التى كانت مستقرة ، أحجم كاستر - بإرادته - عن تحذير المجتمع اليهودى بمصيرهم الحتمى، على الرغم من معلوماته المستفيضة عن المذابح الوحشية التى راح ضحيتها خمسة ملايين من اليهود الأوروبيين. أكثر من ذلك ، ووفقًا لجرونوولد ، قد أفاد صمته تنظيم النقل إلى أوشفيتز، فى حين يحقق أمانه الشخصى وأمان عائلته وأصدقائه فى القطار الخاص الذى أقله . أدت هذه التهمة بالحكومة الإسرائيلية إلى مقاضاة جرونوولد بالنيابة عن كاستر فى أربع دعاوى . ووجد القاضى ثبوت صحة تهم التعاون، و"القتل غير المباشر"، وشهادة كاستر بعد الحرب فى مصلحة بيشر، وبذلك لا يكون الأمر تشهيرًا ؛ التهمة الرابعة والخاصة بمشاركة النازى فى الغنيمة ، وجدت تشهيرًا وحصل جرونوولد على مبلغ تعويض قدره ليرة إسرائيلية واحدة . اتهم القاضى بنيامين هاليشى ، وهو مناصر لمنظمة الإرجوت ^(٤٨) Irgun كاستر "ببيع روحه للشيطان"، وهى عبارة وصمته بالعار ما بقى على قيد الحياة . قُتل كاستر عام ١٩٥٧ بواسطة ثلاثة أشخاص يُعتقد أنهم قاموا بذلك نيابة عن عناصر ذات علاقة بحزب حيروت Herut ^(٤٩) . وأثبتت المحكمة العليا الإسرائيلية براءة كاستر بعد وفاته من كل تهم التعاون مع النازى ^(٥٠) ، لكنه ظل مثالاً للاعتقاد الإسرائيلى فى الشياطين .

استمر الجدل حول كاستر إلى يومنا الحاضر ، مشيرًا إلى أن الموضوع تجاوز حدوده التاريخية، وظل وثيق الصلة بالموقف الإسرائيلى الحالى . وفى أثناء

المحاكمة نفسها، لم يكن الخط الفاصل بين الذاكرة والسياسة غير واضح، بل اختفى ببساطة^(٤٦). ينطوى هذا النزاع على حقيقة أن كاستنر كان صهيونيًا ينتمى إلى حزب العمل، وكانت وكالة المؤسسة اليهودية - الصهيونية تدعمه، وكان أولئك الذين اتهموه بالتعاون مع النازي من المنادين بالأخذ بروح التطور، والذين يرفضون بن جوريون، قائد حزب العمال، لأنه أخفق في مساعدة كاستنر في جهوده للمقايضة على حياة اليهود. يصف صموئيل تامير Shmuel Tamir، مستشار جرونوالد ومساند اليمين الإسرائيلي، والذي أصبح وزير الدفاع في وزارة بيغن بعد ذلك، بن جوريون كوزير للخيانة والفساد، واتهمه بالاشتراك المباشر في جريمة إبادة اليهود في أوروبا^(٤٧). وعارض بأن تعاون كاستنر مع النازي مثل تعاون الماباي Mapai مع البريطانيين في فلسطين في أثناء الانتداب. ظهرت أسطورة كاملة نتيجة للمحاكمة، والتي كانت هي نفسها سببًا لمواجهة الحرب السياسية، وتكرار الأعداء القدامى من خلال الماباي وحيرت. دعم تامير ادعاء جرونوالد بأن كاستنر كان على وعى بإبادة اليهود المجرمين، لكنه كان يخفى ذلك عن المجتمع اليهودي حتى يسود على بطانته. أصبحت المحاكمة محاكمة للماباي. واتهمت القوى التي تمثل المنادين بالأخذ بالتطور، والذين مولوا عملية إنقاذ اليهود خلال نشاطات المقاومة والسرية، الصهاينة المنتمين إلى حزب العمال، الذي يقوده بن جوريون، بالتعاون مع النازي لأسباب أيديولوجية خاصة به. في الحقيقة، إن الجناح اليميني الإسرائيلي حاول إضعاف الثقة بالتسلسل الهرمي للمجتمع اليهودي في أوروبا في أثناء الاحتلال النازي لها. تمتد هذه الفكرة بجذورها في الصراعات السياسية المبكرة داخل الحركة الصهيونية وفي اليسوف. ولم ينكر تامير الادعاء أن المناقشات المحيطة بأنشطة قيادة اليسوف أثارت اهتمامه أكثر من النزاع بين كاستنر وجرونوالد.



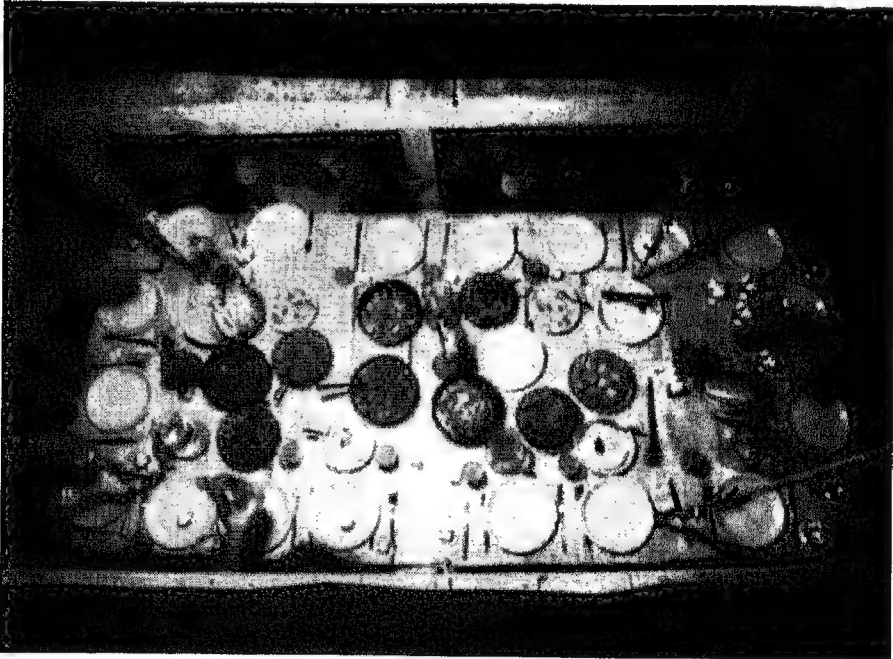
مسرحیة "تشرلی کتشنر" لدانی هوروتز

سُلط ضوء المحاكمة (الذى أثر في الانتخابات العامة عام ١٩٥٥) بطريقة مباشرة على نوعية الصهيونية المبكرة وصفقتها. فسمح هذا ليرنر (ولسويول بعد ذلك فى مسرحية "جيتو")^(١٨) بإضافة بُعد آخر إلى دراستهما للأحداث فى أثناء الهولوكوست : وهو جدال دار حول الكيانات اليهودية الرسمية التى تتحمل المسؤولية فى خلق دولة إسرائيل وتعريفها. هناك صلة لاشك فيها بين ظهور الليكود والاهتمام المتزايد بالهولوكوست فى أثناء السبعينيات، والتى لم تُقيد العداء المحظور صراحة بناءً على المشروع الصهيونى^(١٩).

يمثل ما يُطلق عليه "محاكمة كاستنر" استعمالاً لذكرى الهولوكوست من أجل أهداف سياسية حزبية . استخدم ليرنر الهولوكوست فى "كاستنر" ليس من أجل تحديد عداءات الحزب، ولكن من أجل دراسة صورة الإسرائيلى ، اليهودى الجديد ، فى إطار السياسة المعاصرة . أدت المسرحية عند عرضها إلى امتداح كل من جدال كاستنر - جرونوالد وصراع المabay، والحירות (العمل - المصلحين). بلور ليرنر الجدل من خلال شخصية كاستنر، الذى لا يمثل بطريقة مباشرة ، فقط الجدل من أجل التفاوض، وليس المقاومة المسلحة كوسيلة لإنقاذ الأرواح . معارضاً الدليل القوى والموثق ضد كاستنر الحقيقى ، حاول ليرنر إعادة التوازن عن طريق تقديمه كإنسان سيق بواسطة الميثاق اليائس لليهود المجريين، إلى أن يتنازل عن كرامته وشرفه، ويبدأ مفاوضات اليسار مع أيخمان -Eichmann وقائده هرمان ويسلسنى .

جاء بناء المسرحية غير متماسك، فى شكل محاكمة ، تبدأ بالالتهام الذى وجهه معارض كاستنر ، جرونوالد ، وتنتهى بدفاع كاستنر . يمثل كل مشهد قصير الشهود والدليل الخاص بالمشهد، ويقوم الجمهور مقام المحلفين . وفى الخاتمة تبقى الأسئلة المهمة من دون إجابة : هل تناول كاستنر الدم اليهودى فى المباحثات

التي تتسم بالمبالغة مع النازيين ، أو أنه بطل أنقذ أكبر عدد من اليهود قدر
الإمكان ؟ هل كان الرومانسى البريء الذى كان يفوق أيخمان براعة فى اصطناع
المناورات فى كل مناسبة ؟ أو أنه الانتهازى الماهر الذى أنقذ فقط عائلته
وأصدقاءه واليهود المشاهير ؟ قرر ليرنر فى مقابلة معه بأن هدفه كان تصوير
كاستر كرجل يواجه ورطة وجودية ومتخذاً الحياة بأعلى مبدأ ، متعالياً على
الشرف القومى^(٥٠) . وكما هي الحال مع جنز Gens فى مسرحية "الجيتو"
لسوبول ، كان الخط بين البرجماتية الموظفة فى الجهد الخاص بإنقاذ الأرواح
والمصلحة الخاصة يصعب تمييزه باستمرار فى فترة ما قبل الوجود فى ذلك
الوقت .



مائدة محملة بالأطعمة

يشير ليرنر إلى خروجه المتكرر عن الحقيقة التاريخية فى مقدمة مسرحيته، مقيمًا حيادية مثيرة للدهشة، ومعطيًا الموضوع، ومتحاشيًا تحليل كاستر تحليلًا نفسيًا، مركزًا فى أنشطته بشكل عملي. ومع ذلك، يوضح ليرنر أنه يتحدى مفهوم أن كاستر شرير شرًا مطلقًا، والذي - وما زال - يعزز، مع أنه قد رد إليه اعتباره بعد ذلك. فشخصية كاستر التى قدمها، هي الشخصية الغامضة التى تشرب بالفعل مع الشيطان، لكنه لا يتخلى أبدًا عن مهمته المسيطرة عليه فى إنقاذ الأرواح اليهودية بقدر الإمكان. لقد ثابر فى المفاوضات معرضًا حياته للخطر عن طريق تحدى أيخمان؛ فاستبعد زوجته ويوديو وأمه. وبنظرته الأحادية، استبعد أفرادًا من القيادة اليهودية، وتأخى مع ويسليسنى Wisliceny. وفى أحد المشاهد بدا وكأنه ضعيف أمامه. وفى نهاية المسرحية يرفض تأشيرة دخول لقائد المجتمع اليهودى الأرثوذكسى فى بودابست (فيليب هون فروديجر، الذى شهد بعد ذلك فى المحاكمة)، حيث إن القطار المشئوم لا توجد به أمكة خالية. يبدو أن أحداثًا كهذه أدت إلى اكتساب كاستر لقب المتعاون، وأدت إلى اتهامه بالمشاركة فى اختيار الناس الذين يتم إنقاذهم على متن قطاره.

وفى إطار حدود النوع الأدبى، يفسر ليرنر الحقائق الموثقة جيدًا تفسيرًا خاطئًا، عن طريق التركيز على الأفكار المستحوذة على تفكير كاستر، والتى قدمها منذ بداية المسرحية. وتجنب التفكير فى مفكرة كاستر الخاصة. اعتقدت شخصية كاستر التى رسمها أن أية مقاومة للنازى تعنى انتحارًا مؤكدًا فى ظروف هذا الوقت. وكبداية، لم يتهم ليرنر كاستر ولم يدافع عنه؛ فتركز محاولته لتحقيق الموضوعية أو الحيادية على معارضة الرؤية السلبية له برؤية إيجابية. يتأرجح الجمهور بين التعاطف والنفور وبين التردد بالنسبة إلى عدم مصداقية كاستر بالإعجاب بإصراره وشجاعته. ومع ذلك، فقد سمحت

موضوعية ليرنر باستمرار بإعطاء مجال لتبرئته تدريجيًا، والتي أكدتها كلمته فى نهاية المسرحية، والتي تُقرأ مثل تلخيص للدفاع .

سيدى القاضى ، إن الجيتو الوحيد فى أوروبا كلها الذى ظل سكانه على قيد الحياة كان جيتو بودابست، وكان هذا مع غياب الأنشطة التى يمكن أن تطلق عليها "البطولة" . وقد أنقذ الجيتو بفضل الاتصالات التى قمت بها مع هرمان كرومووى، ومع كورت بتشر ضابط فرق العاصفة، وبمساعديهما حصلت على أربع قطارات إضافية إلى فيينا واستطعت أن أوقف القتل فى معتقل برجن - بلسن Bergen - Belsen وقبضت على ثيريسينستادت Theresienstadt. ويسبب هذه العلاقات إطلاق على الادعاء لقب "تاجر النازيين الأعظم"^(٥١) .

يرى بيتر فيس Peter Weiss أن الانتقاء الموجود فى الدراما الوثائقية على الأرجح أن يكون ذاتيًا وليس موضوعيًا ، مؤديًا إلى مشكلة الوثائق غير الموثوق بها . لا يمكن أبدًا أن تكون الوثائق أصلية تمامًا ، يكمل فيس . "حتى نتعامل مع قيود المسرح ، يجب أن تُهذب المادة المقدمة، وهى عملية ذاتية ضرورية" . قبل كل شيء ، فالمسرح الوثائقي مسرح "منحاز" . يصل فيس إلى نتيجة فحواها أن : "الكاتب المسرحى يختار موضوعه لهذا النوع من المعالجة، لأنه يريد أن يستدعى حكمًا مناصرًا له"^(٥٢) . أحاط ليرنر ، ربما عن عمد، حكمه بالغموض . فقد ظهرت شخصية كاستنر التى رسمها كشخص ساذج وحسن النية وملتزم ومغرور، وظل مخلصًا للنازيين . وقد دُهِشَ بشدة من خيانة أيخمان :

كاستنر : لكن سيدى ، لقد اتفقنا . هناك عقد موقع . لقد وضعنا قائمة وفقًا لتعليماتك . لقد دفعنا . ونأتى الآن ونقول لى إن الاتفاق باطل ؟ مُحال الاستمرار هكذا ، سيدى .

ريتشمان : أنت متوتر جداً ، يا كاستر . سوف تريد أن ترحل
بالطبع . إلى ثيرزينشتات Theresienstadt ، على ما اعتقد ؟ أو
ريما تفضل أوشفيتز Auschwitz ؟

كاستر : لن أخضع للتهديدات يا سيدى . مهما يكن الذى ينتظرنى
فى أوشفيتز Auschwitz ينتظرنى خلف هذا الباب .
ريتشمان : لا تختبر هذا يا كاستر .

عندما أعرب كاستر عن عدم تصديقه المثير للدهشة بأن النازيين قادرون
على الخداع الكبير، وعلى إلقاء اللوم على الحكومة المجرية ، يقول فروديجر
Freudiger عنه : "هذا الرجل ضاع".

وبعيداً عن كاستر ، فإن بقية الشخصيات الأخرى ذات بعدين أو نمطين .
وحتى يوئيل براند Joel Brand ، البطل الحقيقى للقصة ^(٥٤) ، ظهر كشخصية
ضعيفة خنوعة ، مخفية تماماً فى ظل كاستر . لم يصور أيخمان كشريد بصورة
خارقة للطبيعة؛ ولكن كشخصية ساخرة ومهددة ومشبعة بازدياء واحتقار غير
منحرف لليهود . وتتمثل بقية الشخصيات النزاعات السياسية الرسمية المتعددة،
والتي تعمل داخل العالم الإسرائيلى الرسمى : المabay والصهيونيون بصفة عامة،
والمنادون بالأخذ بروح التطور وبأجودت يسرائيل Agudat Yisrael المتدين .

وكمبدع لدراما وثائقية ، سأل ليرنر أسئلة مهمة . أحد هذه الأسئلة خاص
بعدم الكفاءة الغربية واللافتة للنظر بغرابتها لليشوف فى مسألة مساعدة يهود
أوروبا . ويتعلق السؤال الثانى بأولئك اليهود الذين كان يُنظر إليهم كالحملان
المساقة إلى المذبح من قبل المنادين بالتطور النشيطين، والإرجون Irgun .

يدحض ليرنر هذا الادعاء عن طريق افتراض أن النازي قد ضلل اليهود المجرمين، بمساعدة كاستر المتعمدة ، إلى الاعتقاد أنهم على وشك أن يتم إنقاذهم ، وبذلك يحبط سلفاً أية مقاومة أو محاولة للهرب . ترفض مسرحية ليرنر هذا الاتهام المستمر بالتذمر اليهودي، وتعرض بدلاً منه إنقاذ الشرف اليهودي ، حتى وإن كان من خلال المقايضة المكروهة للأرواح اليهودية في مقابل المال والمؤمن .

تماشيًا مع دحض صورة "الحملان المساقة إلى المذبح" ، لم يكن تصوير الشخصيات اليهودية في مسرحية كاستر في إطار إيجابي تمامًا؛ فقد كان هناك عدم توافق شديد داخل المجتمع ؛ كان كاستر بطريقة ما مُحتقراً للأرثوذكس ، مدعيًا أن "فروديجر سوف ينقذ أسرته هو فقط وعدداً قليلاً من الأسر المتدينة القريبة منه . لم يكن فروديجر قادراً على المشاركة في عملية الإنقاذ الفعلية الشاملة"^(٥٥) . ذكر ليرنر نزاعات أخرى تافهة بين القيادة اليهودية والمشاعر المجروحة حتى في حالات التطرف ، ومصالح يجب حمايتها . يوضح أن موقفًا يائسًا يثير أسوأ ما في كل فرد من التشاحن والتشكك والاتهام والنفاق . تشتمل المسرحية على إسقاط على الطبقة البرجوازية اليهودية المجرية التي ، وحتى نهاية الحرب ، كانت تصر بعناد على الاعتقاد أن الألمان سوف يركنون إلى السلوك المهدب .

إن القيمة الحقيقية لكاستر لا تكمن في القصة المعروفة التي تحكيها المسرحية، ولا في كاستر نفسه؛ ولكن في الموضوعات التي تتسامى بالمسرحية نفسها . فهي تسهم في عملية تقبل الهولوكوست داخل المجتمع الإسرائيلي كمكون تاريخي يخصه كما يخص اليهود الأوروبيين ، مضيّقاً الفجوة "بينهم" و"بيننا" .

فهى تصور اليهود المجريين كمجموعة يمكن الإسرائيليين أن يتوحدوا معها، وليست مقتصرة على "الحملان المساقة إلى المذبح"، وعيونهم متجهة إلى أعلى نحو السماء، وهى عبارة أحادية الجانب. تحظى بالأهمية نفسها، محاولة تغيير المعنى المقبول للتعاون والبطولة ومهاجمة الأسطورة الإسرائيلية، التى ترى الهولوكوست كدليل على الاختيار الصحيح الذى قام به "أبطال الصابرا، مثل الملك دافيد وشمشون ويهوذا المكابى، فيما يتعلق بطريق الشتات الضرورية لموردخاى اليهود"^(٥٦).

فى الواقع، يحاول كل من ليرنر وسوبول مراجعة تفكيرنا عن التعاون والبطولة فى مواجهة تاريخ يمتد على مدى أربعين عامًا من احتفال إسرائيل وتمجيدها لأفعال مثل تلك الشخصيات القومية، مثل حنا سنيش Hanna Senesh، وموردخاى أنيليقيتس Mordechai Anielewicz، قائد ثورة وارسو. ومن الطبيعى أن يكون دائمًا صنع أبطال قوميين من الجنود الشجعان أسهل، وأكثر بساطة من صنع أبطال من قادة الجيتو المشوشين أخلاقياً، مثل جنز Gens وكاستر^(٥٧).

يدافع ليرنر عن معالجته لكاستر؛ من طريق تأكيد غياب الصفات الأسطورية والنموذجية الأصيلة فى شخصيته، ومن طريق الإعجاب بأن كاستر يبدو بطلاً لا تتوافر فيه سمات البطولة حتى يُعجب الشعب الإسرائيلى به :

تربينا على أسطورة ماسادا Massada، وهى أسطورة البطولة والأبطال المنتحرين - دودو وجيرمى (المظلل)، مثير هر - صهيون وموردخاى أنيليقيتس. كاستر بطل ظل على قيد الحياة بأى ثمن. لم يظهر كبطل فى عيوتنا. كان بين بين، كان "محمياً" ومتفطرساً ومرتبشياً ومفاوضاً وياتعاً ومشترياً، ورجلاً لم يحمل سلاحاً قط.

في حياته ... وهي صفات غير مناسبة لأسطورة بطولية ...
لاستطيع الاستمرار في تقنية "الأبطال المنتحرين". ربما كان هذا
شيئاً أساسياً في الأسطورة اليهودية في السبيل إلى (تأسيس)
الدولة ، لكن الاستمرار في التمسك بهذه الأسطورة هو الانتحار
بمعينه . انظر إلى ما تفودنا إليه . آمن كاستتر بالتفاوض لأنه يرى
أن الحياة الإنسانية كانت أعلى المبادئ^(٥٨) .

وأضاف : "لماذا يجب أن أهتم بالشرف القومي؟ هل يستطيع المرء أن يظل حيًا
بدونه؟ ومن خلال شخصية كاستتر التي رسمها ، اقترح ليرنر أن الفعل البطولي
الجسدي ربما لا يكون المجال الوحيد لتعريف البطولة . كذلك قامت لديه
شخصية كاستتر مقام المجاز السياسي على عدة مستويات . فمسرحة ليرنر هي
تقرير تاريخي لحدث داخل الهولوكوست، و - في الوقت نفسه - نقد ذاتي
للسياسات الإسرائيلية الخاصة بالقوة . فإذا لم تكن صورة مجازية ، تكون
المسرحة - على الأقل - تحذيرًا لإسرائيل بأن التفاوض يمكن باستمرار أن يعمل
أفضل بكثير من ممارسة القوة .



مسرحية "جيتو" ليهوسوع سوبول ١٩٨٤

كان موضوع التعاون ، الذى مازال ينظر إليه "كجرح مفتوح" فى إسرائيل ، موضوعاً أساسياً فى المسرحية . تمسك به كثير من الكتاب المسرحيين، فى ثلاث من أكثر المسرحيات شهرة أعقبت مسرحية كاستنر، وهى مسرحية "الحساب الجديد" A New Reckoning لنانان شاحام Natan Shaham (١٩٥٤)، و"أطفال الظل" The Children of the Shadow لتومر يالدى Tomer Yaldei Hatzel، و"المتعاونون" Collaborators لدوف زاهور Dov Tzahor (١٩٧٤) . تناقش مسرحية شاحام ، والتي كتبت خلال محاكمة كاستنر ، الشعور بالذنب الذى انتاب المتعاونين اليهود، وحق إصدار الحكم والعقاب والعفو عنهم . يمثل تومر عدداً من المذنبين فيكونون قضية قساة على أنفسهم، ولكن الشباب الإسرائيلى يعفو عنهم باستمرار . وفى مسرحية "المتعاونون" لزاهور ، تصف إحدى الشخصيات أية محاولة للمراهنة مع الألمان كتعاون مع الشيطان، فى حين تجادل شخصية أخرى تشبه كاستنر بأن أية محاولة أفضل من لا شيء على الإطلاق . ويظهر كاستنر وأوسكار تشندلر Oskar Schindler ، فى تجسيداتها الأدبية ، كما لو كانا رجلين ذوى شخصية متشابهة ، ومتطرسين وانتهازيين وزيرى نساء ومحتالين، لكن تشندلر ، لكونه النازى نفسه ، لا يمكن اتهامه بالتعاون. تم التشهير بكاستنر كمتعاون مع النازيين ، وهو يهودى حقق نفس ما حققه فى ظروف أكثر قسوة .

عملت قصة كاستنر كأساس لمسرحيتين غير مكتوبتين باللغة العبرية . تتهم مسرحية يوثيل براند، والتي تتناول موضوع اتفاق مجرى ، وتاريخ اتفاق عمل للألمانى الشرقى هينار كيبهارد (١٩٦٥) Heinar Kipphardt ، تهتم الألمان بتدمير اليهود المجر ، ومع ذلك ، وفى مسرحية وثائقية مبنية على بحث دقيق، يتهم أيضاً المؤسسات اليهودية والقيادة ، بمن فى ذلك حاييم وايزمان Haim Weitzmann (أول رئيس لإسرائيل) ، والتي أخفقت فى الكشف عن أي فهم

موضوعى للأحداث في المجر، ولورد مايون Lord Moyne البريطانى بصفة خاصة ، الذى اعترض على مشروع براند . أكثر هاتين المسرحيتين تطرفاً هي مسرحية "هلاك" Perditiion (١٩٨٧) ، التى كتبها الكاتب المسرحى الإنجليزى جيم آلان Jim Allan ، والتى كان مقرراً أن يقدمها فى لندن على مسرح Royal Court Theatre Upstairs . تسببت هذه المسرحية ، التى تتناسب مع تصنيف "الوثائق التى لا يولتق بها" ، فى جدال غير مسبوق فى بريطانيا . وبعد احتجاجات من هيئات يهودية رسمية، ومؤرخين يهود، وشخصيات يهودية شهيرة، وكذلك من طوفان من الجدل الشعبى، تم إلغاء تقديم العرض . يتضمن النقاش تحفظات من قبل المؤرخين الأنجلو - يهود ، بمن فيهم سير مارتن جلبرت Sir Martin Gilbert ، حول دقة الإشارات التاريخية التى ذكرت فى المسرحية . فقد مزجت مجادلات حول العلاقة بين معاداة السامية والصهيونية وحول المؤسسة الصهيونية فى ذلك الوقت للهولوكوست ، وأثارت بالطبع مشكلة الرقابة . وعلى مدى فترة امتدت إلى ثلاثة شهور، أثمر الجدل عن ما يزيد على ١٥٠ مقالاً وخطاباً منشورين فى الصحف بالمراسلة داخل بريطانيا وفى الخارج، بما فى ذلك مراسلات مع عديد من الشخصيات البارزة وبعض المدافعين عن آلان الذين أعلنوا أنهم مناهضين "لليهود الصهاينة".

مسرحية "هلاك" هي مسرحية مناهضة للصهيونية، ومناهضة للدعاية الإسرائيلية، تقوم بصفة أساسية على مصادر صهيونية ، وتشتمل على إشارة مغلفة بغلالة رقيقة تراجع ما يقال عن الهولوكوست، بالرغم من إهداء المسرحية، الذى جاء فيه : "إلى يهود المجر الذين قتلهم النازيون فى أوشفيتز Auschwitz" . فهي تجادل بأن القادة الصهاينة فى المجر قد سمحوا لأنفسهم بأن "يصبحوا السكين الصهيونية فى يد النازى". ووفقاً لإحدى الشخصيات الرئيسية فى المسرحية، فإن يهود المجر "قد قتلوا ليس بفعل قوة الأسلحة الألمانية؛ ولكن بفعل

الخيانة المتعمدة لقادتهم اليهود أنفسهم^(٥٩) . لم يختلف نقاد المسرحية حول قيمة الموضوعات التي أثارها قضية كاستر، لكنهم انزعجوا من الطريقة التي استخدمها جيم آلان والجناح اليساري البريطاني المناهض للسامية . ادعوا أنه شوه عن عمد كلاً من الحقيقة والتفسير من أجل استخلاص استنتاجات عن الحركة الصهيونية بأسرها، وعن سمات دولة إسرائيل، وأن انتقائه للأحداث من تاريخ أوروبا في زمن الحرب كان متوافقاً مع رفضه لإسرائيل . كتب المؤرخ دافيد سيزاراني David Cesarani أن مسرحية "هالك" ترضى المجالات كلها التي عادة ما نعرف من خلالها مناهضة السامية^(٦٠) إن المشكلة الأساسية للمسرحية، والتي هي مناهضة للهجوم الفاشي ، هي أن استخدام الصهيونية وليس النازية كمثال يطرحه للفاشية واستخدامه صورة إسرائيل المجازية وليس صورة ألمانيا النازية في تحذيره عن إحياء الفاشية الكوكبية في المستقبل دفعاً سيزاراني إلى أن يقول : "أرى المسرحية مساهمة صغيرة في إنقاذ اليهود من الصهيونية . فهي مسرحية مؤيدة لليهود جداً"^(٦١) أقام آلان أيضاً الربط التاريخي بين الصهيونية والنازية على أساس "الأرض والدم"، والتي جادل عنها سويول طوال المسرحية . فقد وظف نفس تقنية استخدام الماضي أو مراوغة التاريخ اليهودي ليخدم أغراض الحاضر السياسية . غير أن تحقيق هذا داخل إسرائيل سوف يؤدي بدرجة كافية إلى زيادة الخلافات والجدل، لكنه أصبح خارج إسرائيل تهديداً أكبر للثقة اليهودية في الذات، ولصورة الذات اليهودية.

الفصل الثامن

الهولوكوست كمعيار سياسي

الهولوكوست كمعيار سياسى

شهدت فترة الثمانينيات تغيراً فى منهج الدراما المفاهيمى تجاه الهولوكوست. فعددت المسرحيات، تتمركز حول مشكلات بعينها متعلقة بالهولوكوست ؛ وبدلاً من ذلك أصبح الهولوكوست عنصراً علامائياً مهماً فى عملية إدراك النزاع السياسى الذى شمل المجتمع الإسرائيلى، فتم التصالح بين الأيديولوجيا الصهيونية والهولوكوست ، من خلال نوافذ الدراما ، عن طريق الوسائل المدمرة الممكنة كلها: عن طريق قياس الفاشية ، المرتبط بصورة أساسية بالأيديولوجيا النازية والاحتلال الإسرائيلى للضفة الغربية ولقطاع غزة. كانت هذه - فى أفضل حالاتها - تقنية تحذيرية ، و - فى أسوأ حالاتها - هجوماً لاذعاً . فقد أصبحت شائعة وتقريباً منتشرة ، بين كتاب مسرح الجناح اليسارى الإسرائيليين الذين حصل منهم اثنان على الأقل ، وهما سويول وحانوخ ليخن ، على جوائز قومية كبرى ، ولا نحتاج إلى أن نقول ، إنها أثارت جدالاً :

نحن ندفع بالفعل ثمن هذا النمط المائق، هذا النمط الفاسد والمبتذل، الفاقد للإحساس بالتفرقة العنصرية ، وهو خلط للمصطلحات، وإيهام للحدود المهمة ، فى النظام القبيح والمشوه للحساسيات واللفة التى تم إفسادها إلى درجتها لا يمكن علاجها^(١) .

ليس فقط الكتاب المعروفون هم الذين مزجوا الهولوكوست بالإشكالات الإسرائيلية المميزة . ففى سبتمبر ، ١٩٨٨ ، وصفت مقالة نشرت فى صحيفة داوار Davar اليومية حزب جناح اليمين موليدت Moledet كالحزب النازى الجديد" بحيث إنه استخدم كلمة "تحويل" Transfer عند مناقشة إجلاء السكان

الفلسطينيين . وبعد ذلك بفترة قصيرة ، افترض أحد إعلانات الانتخاب المعارضة فى صحيفة "معاريف" صلة بين حزب الليكود الحاكم وهتلر ، وهو الإعلان الذى اعتذرت عنه الصحيفة بعد ذلك. تلخص كلمات أحد المطربين المشهورين اتهام الذات السياسى ، حيث يقول: "من الأفضل أن نبدأ فى إعداد حجرة من الزجاج لأنفسنا سوف نجلس فيها عندما يحاكموننا على ما فعلنا بالأمّة الفلسطينية"^(٢) . صدرت أكثر العبارات إدانة من قاص جناح اليسار الشهير أ. ب. يهوشوع A.B. Yehashua ، الذى اقتُبست فقرة من مقولاته فى "النيوزويك" فحواها أنه يستطيع أن يفهم كيف استطاع الألمان فى الحرب العالمية الثانية ادعاء أنهم لا يعرفون شيئاً عن الهولوكوست، حيث رفض كثير من الإسرائيليين قراءة الصحف أو مشاهدة التلفزيون ، لذلك يجدون عزلهم لأنفسهم عن الأحداث التى تجرى على بعد أقل من عشرة كيلو مترات أمراً سهلاً. وكان اليشوف نظرياً أول من استفاد من الهولوكوست كمقارنة .

فى لا وعينا الجمعى والشخصى ، سواء أعجبنا هذا أم لم يعجبنا ، لم تكن صورة الفرنسيين فى الجزائر، ولا البريطانيين فى كينيا، لكن صورة الحرب العالمية الثانية والهولوكوست (ودعنا لا ننسى أن الهولوكوست لم يكن فقط عن حجرات الغاز، لكن أيضاً عن المهانة والتعذيب اللذين لاقاهما الأفراد والعجائز والنساء والأطفال) هى "الرؤى المؤسسة" التى تربينا عليها، والتى فهمنا من خلالها وجودنا^(٣) .

وخلال التسعينيات، انتحل كل من اليسار واليمين المتدين مصطلحات النازية: اليسار ، لكى يحدد السياسات الرسمية المتعلقة بالأراضى المحتلة

ويشخصها، واليمين ، لكى يشير إلى معارضيه السياسيين ، خاصة إسحاق رابين وحكومته .

ومن طريق مقارنتهم بين الفاشية وأنشطة إسرائيل فى الأراضى المحتلة ، وضع كتاب المسرح الهولوكوست داخل مضمون سياسى عالمى يسهل تعرفه، كرمز لممارسة دكتاتورية فى كل مكان، وليس كنتاج لكراهية متفردة لليهود . ربما كان هذا الدمج هو السبب فى نمو الدراما فى هذا الموضوع أواخر السبعينيات والثمانينيات . هناك سبب آخر، ربما إحدى التبعات غير المقصودة : متعلق بشفقة شديدة موجهة إلى الضحية الفلسطينية، وليس إلى اليهودى التاريخى ، فتحولت صورة التضحية، ورأت الدراما اليهودى كشخص قوى وليس كالحمل الضعيف؛ وحتى تصوير الطاغية كان أفضل من صورة الذات، التى أصبحت مطلباً شرعياً تاريخياً كامناً فى فكرة "الحملان المساقاة إلى المذبح" ، وهى صورة يهودى الشتات السلبية المتسقة . لم يكن لصورة "الحملان المساقاة إلى المذبح" مكان فى مجتمع يُنظر إليه على نطاق واسع، من الداخل والخارج ، كمجتمع قوى ولا يخاف .

يقدم يهوشوع قياساً مشابهاً ، للفاشية والتجليات الأكثر عسكرية للصهيونية، فى مسرحية تصور سلسلة من الأحداث فى جيتو، مدينة فيلنا خلال الحرب العالمية الثانية . تقوم مسرحية "الجيتو" ليهوشوع^(١) ، وهى أولى ثلاثية تدور حول الهولوكوست ، على تسجيل يومى للأحداث فى الجيتو احتفظ بها

المدير السابق لمكتبة - جروسر Grosser الضخمة في وارسو ، هرمان كروك Hermann Kruk من يونيه ١٩٤١ حتى يوليو ١٩٤٣ . مسرحية "الجيتو" هي المسرحية الوحيدة التي كتبها كاتب مولود في إسرائيل حول الهولوكوست في وقتها ، وهي تصور الوضع من الداخل ، ولا تقدم صورة رمزية أو إشارات إيحاءية غير مباشرة ، في حين قام سوبول ، كعادته دائماً ، باستخدام تقييم لطبيعة الحادث بعد وقوعه ، وذلك ليتبنى موقفاً أخلاقياً ، وحاول أيضاً إعادة إبداع الحالة التي واجهتها مجموعة معينة داخل الجيتو .

لقد أقمنا سلسلة من الأساطير والروايات المريحة لما حدث في الأحياء اليهودية والمسكرات ، رواية تجعل حقائق بعينها للمقاومة المسلحة حدثاً عظيماً ، لكنها تفرض الصمت على شيء ما يهوج ويحترق ويثير الشفقة في عمق الروح الجمعية . فقد كانت تحاول قمع السطح بطريقة متجانسة^(٩) .

يُشير سوبول إلى الاتجاه الإسرائيلي إلى تمجيد الضحايا الذين أشهروا السلاح ، في حين يتجاهل أشكالاً أخرى من المقاومة . وهو يدافع أيضاً عن المواجهة الأمنية مع المعلومات المكبوتة حتى الآن عن الهولوكوست^(١٠) .

الدراما الوثائقية في أفضل حالاتها قادرة على إعادة إنتاج الأحداث التاريخية لجمهور يتمنى الكاتب المسرحي أن يريه أو يُعلمه . ومع ذلك ، فهناك شيء متناقض في فكرة المسرح الوثائقي ، بموضوعيته السيكلولوجية ، وجداول

أعماله السياسية المعلنة ، فى كونه موظفًا لخدمة موضوع معقد مثل تعقيد موضوع الهولوكوست ، وحتى إذا كان فى شكل شذرات من تاريخه . فالجيتو إذن مُولد : فمن الناحية البنائية تقع الدراما الوثائقية فى إطار التقليد البرختي ، المتخيم بالأغاني والكورال والرقص والكباريه والشعارات التى تتمركز كلها على موضوع تطرف الجمهور ، الذى صور ، أول مرة فى الدراما الإسرائيلية ، على خشبة المسرح . ومع ذلك فإن هذه الدراما فى إطار إدراكها الوثائقي المدروس بعناية ومسرحها الملحمي ، تصبح حكمًا مأساويًا للأمل والشجاعة والقدرة الإنسانية على التحمل ، فى صورة معروضة واقعيًا ورمزيًا على حد سواء .

ما حاولت أن أعرضه فى مسرحية "جيتو" كان أن اليهود فى مدينة فيلنو قد حاولوا مقاومة النازيين، ليس باستخدام القوة ضدهم، لكن عن طريق مقاومتهم معنويًا وأخلاقيًا ، وعن طريق محاولة الاستمرار فى الحياة ليس فقط ككائنات على قيد الحياة، لكن بصفة أسامية ككائنات إنسانية ... أعتقد أن هذا هو السبب فى أنهم أبدعوا المكتبة، وأقاموا كل الأنشطة الثقافية فى الجيتو . ولدة سنوات لم يُنكر هذا هنا فى إسرائيل . كان الإجماع على أن معظم الناس قد سيق كالغنم إلى المذبح، فى حين كانت هناك قلة من الأبطال الذين وقفوا وقاوموا النازيين وأسلحتهم فى أيديهم ... تمثل المقاومة فى الجيتو أقلية صغيرة جدًا ، أقل من واحد فى المائة من مجموع السكان ^(٧) .

يمتدح سويول أولئك الذين نجوا بالأسلوب الآخر ، وهو الأسلوب الأخلاقي والثقافي ، والذين قدموا نوعًا مختلفًا من البطولة . وذكر أن الناس الذين يطلقون على أنفسهم "الناجون من الدرجة الثانية" - "Second - Class Survivors" ، بمعنى أولئك الذين لم يكونوا منغمسين في المقاومة المسلحة ، شعر هؤلاء أول مرة بأنه تم إنصافهم خلال المسرحية^(٨) .

كان لجيتو فيلنا ، الذي كان موجودًا لفترة تزيد قليلاً على العامين ، حياة ثقافية مزدهرة تتألف من مسرح وموسيقى وأحداث تعليمية متعددة . وكان على رأسها جاكوب جنز Jacob Gens ، الذي كان في الأصل رئيس الشرطة اليهودية ، وهو مناد بالأخذ بروح التطور ، ومؤمن بالإنتاجية كوسيلة لإنقاذ الحياة داخل الجيتو ، وكان عدوًا للسرية اليهودية ، معتبرًا إياها خطرًا على حياة اليهود . كان بإمكانه الهرب مع زوجته اللتوانية لكنه اختار أن يبقى مع أهله ، وقتله النازيون عام ١٩٤٣ ، كان رجلًا محيرًا ، لم يحبه ولم يثق به نزلاء الجيتو ، الذين شكوا أنه يتعاون مع النازيين ، وحكموا عليه بقسوة كما فعلت ذريتهم . كان هرمان كروك أمين المكتبة وأمين السجلات في الجيتو . عضوًا في حزب "البوند" - وهو الحزب الاشتراكي اليهودي الذي يعتبر اللغة البيديشية هي لغة الشعب اليهودي - وكان معاديًا لقومية الجيتو المناهية بالتطور ، وكان معروفًا بشغفه بإعلاء استخدام اللغة العبرية في الجيتو . وكان ويسكوف Weiskopf (الذي لم يُذكر اسمه لا في المذكرات ولا في المسرحية) مقالًا يدير نشاطًا صناعيًا ناجحًا للحياكة في الجيتو . أصبح غنيًا ومتفخرًا في المسرحية ، بادئًا من خياط في الجيتو يبحث

عن تأمين معاش لأولئك الذين يعملون لديه ، إلى رجل أعمال جشع، المال هو هدفه الوحيد . وتظهر شخصية بوعرز - ليفشيتس Boaz - Lifschitz مع ذلك مرة أخرى ، فقد كان القائد الألماني ، هانز كيتل Hans Kittel (فى المسرحية كيتل هو مزيج من جماعة من الرجال الذين يسيطرون على جيتو فيلنا) ممثلاً وموسيقياً ورياضياً، و - فى الوقت نفسه - سادياً مرعباً ، حتى بين جماعة الساديين، التي سيطرت الأحياء اليهودية الأخرى ودمرتها ، قبل وصوله إلى فيلنا .

وبحلول صيف ١٩٤٣ كان النازيون قد أبادوا ثلاثة أرباع السكان اليهود فى فيلنا . وكان من بين من بقى فى الجيتو فرقة من الممثلين والمطربين والراقصين الذين كانوا قادرين على تقديم برنامج للعروض الدرامية والكباريه . كان مسرح جيتو فيلنا ظاهرة غير عادية قدمت ، فى عامها الأول ، ما لا يقل عن ١١١ عرضاً . وعندما تمت تصفية الجيتو فى سبتمبر ١٩٤٣ كان عدد العروض المقدمة قد تضاعف .

وحيث إن أحداثها تقع فى جيتو فيلنا بين عامى ١٩٤١ و ١٩٤٣ ، ترسم مسرحية "جيتو" لسوبول خريطة للعلاقات المتعددة الجوانب بين كيتل Kittel ، والعجوز المذنب، وچنز Gens ، ومجموعة من المعارضين الموسيقيين والمسرحيين ، وعدد من الأفراد الآخرين الذين استمروا فى أداء وظائفهم داخل الجيتو، فى حين أنه من الناحية التاريخية ، كان هناك فى الوقت نفسه حضور واسع لعدد من أطوار النمو الاجتماعى والثقافى داخل المجتمعات اليهودية فى شرق أوروبا

فى ذلك الوقت، ولرموز مواقف أيديولوجية داخل كل من الثقافة الألمانية والثقافة اليهودية . فى المسرحية ، هيا Haya ، وهى مغنية شابة ، تسرق "أوقيات" قليلة من الفول . وبدلاً من أن يقتلها ، يقترح كيتل ، المولع بها كولعه بالموسيقى والفن ، أنه يجب عليها أن تعيد قيمة الفول بالعمل فى عرض يتولى تقييمه بنفسه . يرتكز على هذا إبداع التسلية الموسيقية بالنسبة إليه ، ويتوجيه منه ، تمامًا كما كان يوجه حياة النزلاء الحقيقية . وفى الوقت نفسه، يكافح جنز من أجل إنقاذ أكبر قدر ممكن من الأرواح اليهودية، على الرغم من المخاطرة بالإساءة إليه واتهامه بالتعاون مع النازيين .

ومسرحية "جيتو"، بموسيقاها وأغانيها ومشاهدها ، التى قدمها فريق مكون من أربعين ممثلًا على المسرح القومى فى لندن ، ويعدد أقل فى مسرح حيفا المحلى ، تُعتبر مسرحية ذات اتساق برختى حقيقى ، دامجة ، بطريقة مناقضة لذلك، بعض الأصداء الضخمة للمسرح الليديشى الكلاسيكى . درس النقاد البريطانيون الموضوع الغالب على المسرحية، كإفراط فى الصنعة المسرحية الواعية بنفسها "excess of conscious theatricality" فى مضمون الهولوكوست^(٩)؛ "فمسرحيتها المحضة، وإحساسها بالبراعة، وموضوعها أحيانًا ما تعبر عن ما هو إنسانى وما هو فردى"^(١٠) ؛ "كانت هناك لحظات فى هذا الحدث المسرحى العبقري، يمكن المشاهد فى أثناءها أن يتساءل عن صنعتها المسرحية نفسها وإنجازها الموسيقى . وفى أوقات تبدو المشاهد والموسيقى وكأنها تتحول لتصبح هدفًا فى ذاته ، أن أى شيء يُحيل الانتباه بعيدًا عن الرعب

الكامن خلف التجربة لا يساعد، لكن يبدو موضوعاً للمناقشة^(١١). وفي النسخة الألمانية للمسرحية ، والتي أخرجها للمسرح الألماني اليهودي بيتر زاديك Peter Zadek ، أصبحت المسرحية "مسرحية موسيقية عن الهولوكوست توجد في ذروتها طقوس على خشبة المسرح، تقنى خلالها مغنية ، تمسك ميكروفوناً في يدها ، أغاني يهودية . ويقول سوبول : "كان هذا أجمل عرض لمسرحية جيتو رأيت في حياتي"^(١٢).

تم حجب أكثر أجزاء برنامج مسرحية جيتو حساسية داخل موضوعين أسهل منالاً ؛ أولاً : طبيعة التسلسل الهرمي النازي واليهودي في الجيتو والعلاقة بينهما، وثانياً : فكرة المقاومة الروحية للقهر . هذه ، حقاً ، هي النقطة التي سجلها الصحفيون عن العروض البريطانية عام ١٩٨٩ وعام ١٩٩٦ : الحياة المهتزة للروح في ظروف يصعب تصورها . وجهة نظر سوبول هي أنه يمكن الفن ، خاصة المسرح ، أن يقدم باستمرار الراحة الروحية والتحدى والتماسك المشترك، وهذه فرضية سياسية بشكل أساسي^(١٣) . بالطبع كان إدراكه لهذه الفرضية في مسرحية "جيتو" ساخرًا إلى درجة كبيرة ، مقدمة في شكل تسلية تدور حول تسلية تحدث داخل إطار الإبادة الجماعية .

وفي الوقت نفسه، عرض سوبول الاستراتيجيات المتعددة، والتي تمت الاستفادة منها لإنكار الواقع أو الهرب منه بنفس قدر هروب الكاتب المسرحي الذي يكتب عن الهولوكوست، وبنفس قدر هروب ممثليه في فرقة فيلنا . أولاً ،

من خلال استخدامه للتقنية السريالية لشخصية تقوم بتشغيل دُمى الماريونيت للتعبير عن آراء سوف تجلب الموت الذى تتحدث عنه لنزلاء الجيتو . خدم هذا سوبول جيداً أيضاً فى تجاوز العوائق التاريخية المحيطة . فالدمى الخاصة بالجيتو صورة مناسبة لراوغات كل عنصر بمفرده داخل مسرح هتلر الوحشى والغريب . الاستراتيجية الثانية تكمن فى المهمة المتعددة الجوانب لسكان الجيتو فى خلق التسلية . والاستراتيجية الثالثة تكمن فى الأغاني اليهودية نفسها ، فى التعبيرات المؤثرة بعمق عن اليأس والمعاناة والأمل، والتي ظلت منتظمة ومستقرة ومتضمنة فى الأبنية المعترف بها . تشرح "المسرحية" الداخلية من خلال أغانيها التأثير العاطفى للتغيير التاريخى السريع .

حاول سوبول تكوين مسرحية من أنشطة جيتو فيلنا، التى تتواءم مع رأيه فيما يتعلق بمهمة المسرح : "المسرح الذى يقوم ، كما يشهد الشعار ، بما يجب أن يقوم به المسرح دائماً؛ وهو تحدى الواقع، ومواجهة الذوق التقليدى، وتحدى النفاق. اللعبة الممنوعة هى اللعبة التى لا يملك المرء إلا أن يلعبها لأنه لا يجب أن يلعبها"^(١٤) . يلائم هذا المفهوم السياسى نوع مسرح سوبول الاستطرداى والإثارى المشتق من مسرح بريخت وتولر ويسكاتور ، لكنه لا يتناسب مع الأهداف السرية لسكان فيلنا فى عهد النازى المميت : فقد تحدوا الواقع ، لكن لم يكن هناك ذوق تقليدى لينال منه، ولا نفاق ليتحداها فى عالم الجيتو . كانت هذه القواعد هى التى تناسبت مع الأهرام الاجتماعية للمؤسسة وأعدادها ؛ وللمحافظين

والراديكاليين فى مجتمعات يقوم فيها المسرح السياسى بمهمة استطرادية ،
والتي لا تواجه تطرفاً بعينه .

إن عرض الجيتو المستوحى ، بذلك ، نقطة بداية وليس مجال التركيز
الأساسى فى مسرحية سوبول ، ومع المشاهد العديدة التى تدور حول "التسلية"،
وأداء الأغانى التى كتبت كلماتها فى جيتو فيلنا وهى أمكنة أخرى ، فقد أعطى
اهتماماً أكبر للموضوعات الأكثر اتساعاً ، وللخيارات السيكلوجية التى تواجه
سكان الجيتو وقامعهم : فعلى سبيل المثال ، أصبح ويسكوب - خياط الجيتو -
رأسمالياً ، وتبنى جنز سياسة نواؤم برجماتية مع الألمان، وعمل إما كمتعاون وإما
كمنقذ، وترك القاضى غير مُقرر. قام كروك ، المساند للمقاومة السرية، بعمل
ملصق يقول "لايوجد مسرح فى المدافن" (وهى عبارة كتبها كروك الحقيقى فى
مذكراته). فقد سجل الأحداث فى الجيتو، لكنه رفض المشاركة فى إدارتها ،
مدعيًا أن انقاذ الكتب بدلاً من الأرواح يعزز استمرار الثقافة اليهودية . إن
شخصية كيتل لغز وليست وحشاً . فهو مولع بالفن، ويعزف على الساكسفون،
ويبكي بانفعال عند سماعه لأغنية هيا، ويسمح لمبالغات سروليك المتكلم من
بطنه، يتناول سوبول من خلال شخصية كيتل مسألة الفن الساذجة والعاطفية
والوحشية، والقيمة الأخلاقية للفن^(١٥) . "ومن خلال عرض مدى سهولة أن
يصبح المرء شخصاً مأخوذاً ومغيباً بموسيقى موتسمارت، وقادراً على التحديق فى
الناس فى الوقت نفسه، تدفع الهولوكوست بطريقة تُسئ إلى فكرة أن
الحساسية الفنية والفضيلة ليس لهما رابطة ضرورية^(١٦) . يختال كيتل طوال

المسرحية بحقيبتيه السوداوين ، تحتوى إحداهما على الساكسفون الخاص به،
والأخرى تحتوي على مدفع رشاش ، يدعمان تعليق سويول فى هذه المسألة .

يعرض كيتل تبريراً استفزازياً لطلبه بأن يُقيم اليهود مسرحاً : إلى أين
ستقودنا عملية الإخصاب المؤلمة هذه - الروح الألمانية مع الروح اليهودية - ؟ ..
هذا الاتصال الحميم بيننا ، هذا المزج المؤلم لكن المثمر جداً للروح الألمانية
والروح اليهودية سوف يقودنا إلى العظمة"^(١٧) . سوف يبدو هذا كتعليق مشجع
غير محتمل فى هذه الظروف ، إذا لم يكن سويول ينوى أن يكون ساخراً . وفى
النهاية ، يقتل كيتل ، بروحه الفنية الجميلة، وبحقيبتيه السوداوين ، كل يهودى فى
الجيتو بعد أن قدم لهم خبزاً طازجاً ومربى .

ويطرق كثيرة مشتقة من المحادثة ، تقدم مسرحية "جيتو" دوامة أخلاقية
لا تحاول الإجابة عنها . فهى تدرس أخلاقية إقامة مسرح "فى مدفن" . فى
الحقيقة ، يثير رأى كروك الفاصل مسائل أخلاقية وجمالية حول وظيفة الفن ،
خاصة الفن الذى يدور حول الهولوكوست . تتعرض المسرحية لمسائل الضمير
ومشكلة التعاون، وهى التهمة التى اتهم بها جنز ومازالت قائمة . ينهى فى
المسرحية خطبته البلاغية للتبرير بادعاء : "أنه حتى كى تسمح لليهود أن يبقوا
بضمير نقى، أُجبرت على أن أتمرغ فى القاذورات، وأن أقوم بواجبى بدون
ضمير"^(١٨) . وهو بذلك قد كرر إحدى فرضيات مسرحية "جيتو" المحورية، والتى
تُعنى بطبيعة النجاة وتكاملها وليس النجاة فى ذاتها ، ومن ثم طبيعة البطولة.

تساءل بعض سكان الجيتو إذا ما كان من الأفضل الانضمام إلى الأنصار، والقتال باستخدام السلاح، أو المقاومة لجماعة داخل الجيتو ذاته ، يجيب جنز لويز؛ الطبيب :

من الواضح أنك لا تفهم ما يفعله الألمان بنا . ربما لا نعبّر عن مقاومة الألمان فقط، وكليّة خلال السلاح مثل العمل السرى فى الجيتو ... يشن الألمان حربًا للمتطرف ضدنا، ليس فقط فيما يتعلق بأجسامنا، لكن بأرواحنا أيضًا . إنهم يحاولون أن يدخلوا إلى أرواحنا . إنهم يطلقون رصاصاتهم نحو لحمنا، ويحاولون إطلاقها على أرواحنا ... يجب أن نشن حربًا للروح ضدهم ... فقد قُتل الملايين، ولن يقتلونا جميعًا . سوف يخسرون الحرب . لكنهم يستطيعون غزونا فى أرواحنا، ويخترقوننا بشهواتهم للموت^(١٩) .

ألقيت هذه الخطبة فى إطار عملية اختيار عدد من مرضى السكر لى يوزع عليهم الأنسولين ، اضطر جينز إلى القيام بها . فقد قرر أن يختار الأقوى للعلاج الذى يُنقذ الحياة، وأن يُضحى بالضعيف . تفترض خطبته الحماسية إذن نغمة ساخرة .

نُسجت مشكلة طبيعة يهودية الشتات فى المسرحية ، وهى دائماً مستترة فى دراما سوبول . يعلق كروك على ما يُطلق عليه اصطلاحًا كراهية الذات لدى اليهود الروس - Russian - Jewish self - hatred ، والتي لم يستطع فهمها

بوصفه من حزب البوند. فهو يُعطى أمثلة على وحشية سياسة يهود الشتات الساديين كسادية الألمان ، وكالقواد العُجُز المذنبين الذين اختلطوا مع الألمان، واستخدموا عاهرات يهود . يعتقد كروك أن هذه الظاهرة تكشف عن عمق الاشتمزاز اليهودى من الذات Jewish self - loathing ، الذى حاول إقناعهم بأن يُنكروا ذواتهم إلى حد اتخاذ هويات أخرى ، حتى الألمانية منها . ربما تكون فكرة سوبول أنه ليس كل فرد مقدر عليه أن يُساق "كالحمل إلى المذبح" أكثر إيجابية .

إن تصوير سوبول للأنشطة المسرحية والموسيقية فى جيتو فيلنا ، والمناقشات حول الفن والنجاة ، خدمت مستوى واحداً فقط من هدف المسرحية ، وهو هدف المقاومة الروحية كشكل للبطولة . وعلى مستوى آخر، فالمسرحية صورة مجازية للصراعات الأيديولوجية التى تتسم بها إسرائيل فى فترة الثمانينيات ، وبصفة خاصة التفسيرات الإسرائيلية للصهيونية . كان هذا بصفة عامة من أجل إسرائيل، وليس للاستهلاك العالمى . لذلك، فإن مسرحية "جيتو" ليست مسرحية تاريخية تماماً، لأن الأحداث التاريخية ليست هى محور اهتمامها . فلا يجب أن يُنظر إليها فقط كمثال للمسرح الوثائقى ، وذلك بالرغم من إخلاصها للحقيقة الموثقة . يُسيطر الجدل السياسى على نص المسرحية . ويرجع سر الأسلوب البرختى الناجح - وهو أنه يجب إخراج تأثير التفريب بطريقة متناقضة مع موضوع الفعالية الإنسانية الشديدة - بالتحديد إلى أن الموضوع ليس ذا أهمية قصوى . أخضع سوبول المادة التاريخية للهولوكوست لتحليل الأيديولوجيا الصهيونية من خلال تفاعل الممثلين مع مفاهيم عديدة داخل

الحركة الصهيونية . فعلى سبيل المثال ، يعارض كروك بشدة العرض المسرحى على أسس أخلاقية وأيديولوجية :

كروك : أنت ، البوليس اليهودى ، المذنب القديم... أنت حر فى قضاء وقتك مع الألمان . لقد قررت نقابة العمال فى الجيتو أن ترد على الدعوة بالرفض التام . لن يذهب أى فرد منا إلى حقل الثعالب .
چنر : أقول لك هذا . لقد انحلت نقابة العمال . وهذا غير قانونى .

كروك : إنها المنظمة الوحيدة فى الجيتو التى تم انتخابها بطريقة ديمقراطية . هل سنبنى أمة هنا ؟ إنك تُقيم لنفسك مملكة، وسوف يصبح هذا المسرح قصر فرساي Versailles الخاص بك . لن يكون لنا دخل بهذه المهزلة الإصلاحية ^(٢٠) .

- يُوضع النص الثانوى الحقيقى للمسرحية، الذى ألغى فى العرضين البريطانى والألمانى ، والذى غالبًا ما يكون مخيفًا ، فى زاوية جانبية مع الأمتة الأخرى للنقد الصهيونى الذى سيطر على مسرحيات سوبول الأولى . إن اختيار سوبول للمشكلة يعالج برودة المسرحية ليس فقط فى مضمونها، ولكن فى تعقيداتها السياسية والسيكولوجية . وبينما يُنكر مزاعم المقارنة بين الماضى النازى والحاضر الإسرائيلى ، يقترح ، مرة أخرى تعريف الصهيونية بواسطة أحد

أكثر مكوناتها نازية ، وهو أن اليهود قد تمثلوا الاضطهاد الاستبدادى إلى حد أنهم كفوا عن بقائهم ضحايا له، بل احتالوا عليه . يقتبس فقرة من مقال لمارتن بوبر ، "هم ونحن" Sie und Wir ، كتب قبل عام من "ليلة تحطيم الكؤوس" * ، فى نوفمبر ١٩٣٩ ، مشيرة إلى أن بعض المصلحين الصهاينة ادعى وجود فضيلة ما فى الأيديولوجيا النازية بكونها مؤثرة لأمة فى حالة أزمة . يضيف سوبول ، "الشيء السيئ فى الأيديولوجيا النازية ، بالطبع ، أنه كان يتم توجيهها ضد اليهود . وبعبارة عن هذا الفساد السيئ الحظ، فإنهم يتشاركون إيمانها فى سياسة قائمة على الغرور القومى"^(٢١) . ويقترح أن هذه "السياسة" تمتلك إمكانية واضحة داخل الصهيونية . يؤكد أيضاً على المركب الغريب للمتناقضات فى الثقافتين والتاريخين الألمانى واليهودى . حتى بوبر يتحدث عن "التعاون الخاص بين الروح الألمانية والروح اليهودية ، الروح اليهودية الألمانية The Deutch Judentum ، كما عبّر عنها فى الموروث الثقافى لليهود الألمان"^(٢٢) . ويعد عرض مسرحية "جيتو" فى برلين ، اقترح سوبول ، فى إطار مناقشة عن السياسات الإسرائيلية ، أن كثيراً من المتطرفين الإسرائيليين قد تأثر بالأيديولوجيا النازية وغرور الغلو فى الوطنية التى حذر منها بوبر .

إذا أتى اليوم الذى نتبنى فيه إله هتلر هنا فى فلسطين، ونغير اسمه

فقط . إلى اسم عبرى ثم نضيع . حسن، هذا هو بالضبط ما أعتقد

* ليلة تحطيم الكؤوس "Krislalnacht" هى ليلة ١٠ نوفمبر عام ١٩٣٨ ، حين نظم النازيون أول حملة شاملة لإبعاد اليهود عن ألمانيا بعد طردهم من وظائف الحكومة والشركات، وذلك من خلال المظاهرات التى هاجمت متاجرهم ومشروعاتهم الخاصة . (س. خ) .

أنه يحدث الآن فى المجتمع الإسرائيلى ، على الأقل مع
المتطرفين^(٢٣) .

ووفقاً لسويول ، فإن المتطرفين الإسرائيليين "قد تبنا بالفعل إله هتلر"،
وأضاف فى مقابلة أخرى فى برلين : "لا أريد أن يشعر الألمان بالذنب، ولكن أن
يشعروا بالمسئولية . ما فعله الألمان بنا يُفسر ما يحدث لنا فى الوقت
الحاضر"^(٢٤) . فى جزء منه ، ومع من التفنيدات الحيوية ، فإن مسرحية "جيتو"
هى دراسة لهذه الظاهرة.

فى هذا الصدد ، يكون أكثر أجزاء النص إحياءً هو ذلك الجزء الخاص
بالمناقشة بين كروك، عضو الجمعية الأمريكية الألمانية الموالية للنازية، ود. بول ،
المؤرخ النازى للصهيونية ، والذى قام به الممثل نفسه الذى قام بدور كيتل ،
مقترحاً جانبين متصارعين للشخصية نفسها . بالإضافة إلى ذلك، هما تجسيد
لمبدأين واردين فى المسرحية ، وهما الرغبة الألمانية فى الموت، وغريزة الحياة
اليهودية ، والتى يتم إدراكها دائماً كحيوية . وحتى كيتل ، سيد الموت The mas-
ter of death ، يُمجد الحيوية قبل أن يدمرها . وبالنسبة إلى الدكتور بول، فإن
اليهود أناس ليست لديهم غريزة الموت . ومن خلال هذا الإخلاص الشديد
للثقافة الصهيونية ، يستطيع بول أن يرى إذا ما كانت الأخطار التى تواجهها
الصهيونية تحقق أبداً الاستقلال :

بول : اسمح لى أن أقول لك (كروك) داخل القذارة والوحشية التى
وجدنا أنفسنا فيهما، إن معرفتى بك أشبه بروح الحياة لى. لذلك

فإنه مدعاة إلى الشفقة مرتين لى، إنك لاتقهم ما يحدث فيما يتعلق بتاريخك . لقد اخترت الشتات وتخليت عن مستقبل أرض إسرائيل لأناس مثل جنز، الذى لن يرفض أن يتولى السلطة من أيدينا، أو من أيدي أى فرد آخر سوف يمنحها لهم .

كروك : هنا فى الجيتو وليس فى أرض إسرائيل .

بول : اسمح لى أن أختلف معك ^(٣٥) .

تتخذ مناقشة بول نعمة الدعاية السياسية تدريجيًا عندما يصف نشاطات الصهاينة فى فلسطين. "إنهم يحاولون جاهدين أن يكونوا مثلنا" ، ويُضيف "صورًا كاريكاتيرية منا" ^(٣٦) . يعتقد أن النزعة الإنسانية الأساسية لكل من الأمتين (كروك) قد دنسها التطرف (جنز) . فقد بدأ الألمان بالارتباط بالروح القتالية والاستعداد العسكرى الصهيونيين يتأملون تاناتوس ، غريزة الموت - فى مقابل حيوية هيونويات اليهود - فى الروح اليهودية . دون كثير من الغموض. لذلك ، يشير سوبول ضمناً إلى خروج القوة السياسية الإسرائيلية ونموها من نموذج الأيديولوجيا النازية . شرحت هذه الفكرة شخصية ألمانية زارت فلسطين، ورأت نفسها قادرة على الحديث فى إطار كل من الثقافتين . وبذلك يكون بول مزيجًا من الروحانية والمرض ، وهو نتاج ساخر للتكافل المعروض بشكل غريب بين الألمانى واليهودى .

جنز ، بالنسبة إلى بول كما هو بالنسبة إلى سوبول ، هو نموذج للعناد السياسى فى أية دولة يهودية فى المستقبل . ويشير جنز إلى الحس المجازى

للالتهاق الإسرائيلي، وهو فكرة إسرائيل كجيتو، وهو يقدم أيضاً نظرة عابرة إلى مرجعية الذات في دوافع سوبول الدرامية . يُعبر سوبول من خلال هذه الشخصية الغامضة، عن بعض من أفكاره السياسية الأكثر وضوحاً، ويُشير إلى مخاوفه المتعلقة بمستقبل الصهيونية في إسرائيل . فيظهر جنز كرجل ذي مشاعر متناقضة، مسئول عن مصير شعبه، ومع ذلك فهو يُستبعد بطريقة غريبة من اهتماماتهم اليومية ، تسيطر عليه خطابته ، التي تبدو في مناسبة واحدة على الأقل، مثل هجاء سوبول للنقد الإسرائيلي الحالي . لقد دفعت أغنية تطالب بالانتفاضة جنز إلى المطالبة بأن يخلق أولئك المسئولون عن الانتفاضة مسرحاً .

ولكن ليس مسرحاً مثل ذلك الذي يلقي بالملح على الجروح، ويثير التمرد . هل هذا هو ما نحتاج إليه الآن؛ أن يكون الموقف سلبياً أخيراً؟ أيها اليهود ، ليس هناك ما تخشونه . فالجيتو الآن أكثر أمناً من أى وقت آخر . هل هذه هي اللحظة المناسبة لتدعو الناس إلى التمرد ؟ أبداع مسرحاً - من فضلك . لكن المسرح الذي يجعل الناس سعداء ، يجب أن يهدأ الجمهور، وأن يكون منظماً ، يجب أن ينجح هذا . هل تريد أن تبداع عملاً ساخرًا ؟ افعل ذلك . اصنع عملاً ساخرًا ، لكن عملاً ساخرًا جيداً ^(٣) .

يسخر سوبول من الوطنى المبالغ في تحديد طابعه الذاتى : 'إذا كان هناك أى شخص ذو شعور قومي في الجيتو ، فإنه أنا هذا الشخص . فأنا المتحمس

والوطني واليهودي الحقيقي" (٢٨). يستمر جنز في إصدار تصريحات غير عادية فيما يتعلق باستخدام اللغة العبرية في الحياة والثقافة والتربية لسكان الجيتو : "سوف نقدم موضوع التصوير الفلسطيني Palestinography ... سوف ننظم أمسية عن بياليك بالأزرق والأبيض . فالمدرسون الذين هم ليسوا وطنيين بما فيه الكفاية سوف يُنقلون من المؤسسة التعليمية . أريد أن أسمع شخصًا يقول أى شيء ضد هذا . (موجهًا حديثه إلى كروك) هل لديك أى شيء ضد هذا؟ يرد كروك : "إنه لأمر سييء أن د . بول ليس هنا . لقد نجحوا بدرجة أفضل مما كانوا يتخيلون" (٢٩) .

تتوجه سخريه سوبول نحو الصهيونية الكلاسيكية كما يراها ، برموزها وأيقوناتها وإمكاناتها الدكتاتورية . ومن خلال الدراما الخاصة به يبدو أنه يرى هذا العنصر الشديد القومية للصهيونية، التي يقدمها من خلال شخصيتي جنز، وجوديزات The Judenrat في الجيتو، كإضافة غير مرغوب فيها للحقائق الراسخة وذات المغزى.

إذا كانت مسرحية "روح يهودية" قد استقبلت جيدًا في ألمانيا وبريطانيا، فكان يمكن استقبال مسرحية "جيتو" كعمل عالمي ناجح، فتم تقديمها على المسرح في مدن متعددة في أربع عشرة دولة، وبسبع وعشرين لغة بين عامي ١٩٨٤ و١٩٨٩ . فقد كانت إحدى المسرحيات الإسرائيلية القليلة التي تخترق الحدود الإقليمية للدراما الإسرائيلية، وهي - بالتأكيد - أول مسرحية تحقق نجاحًا

دوليًا. اختلف العرض في الدول المختلفة وفي المدن الألمانية. ففي لندن ، على سبيل المثال، أعيدت كتابة المشهد الأخير، الذي يشهد آخر ظهور للفرقة المسرحية؛ فبدلاً من رقصة الملابس المبعثرة، يتحول أفراد الفرقة مجازيًا إلى أشباه هتلر على أنغام السيمفونية التاسعة لبتهوفن.

وعلى عكس الإسرائيليين، فقد أدرك عدد قليل من الصحفيين الأجانب الموضوع الثانوي الآخر للنص. على سبيل المثال كتب كيث جور Keith Gore: "كنت مضطربًا ومغربيًا اضطرابًا وتقريبًا متزايدين تجاه مسرحية "جيتو"، حيث يبدو أننا كنا مطالبين باستمرار بتقديم رسالة موجهة إلى المجتمع في إسرائيل اليوم".^(٣٠) ولد سويول عام ١٩٣٩: فقد طاردت المشكلة الإسرائيليين من جيله كما طاردت الحدث المتقد لهذه المسرحية، لأنه تكمن خلف مسرحية "جيتو" مسألة الهوية المختلف عليها بالكامل للشعب اليهودي في فترة ما بعد الهولوكوست^(٣١). يكتب سويول كإسرائيلي حديث، ويستهدف جزئيًا مستقبل الصهيونية في لتوانيا وقت الحرب. وتصبح فيلنا بذلك عالمًا يهوديًا مُصغّرًا، يعرض لأحزاب متفرقة تظهر من خلال الهدف المشترك للبقاء على قيد الحياة"^(٣٢).

قدم مسرحية "جيتو" للمسرح المخرج الألماني بيتر زادك في برلين عام ١٩٨٤، وحصلت على جائزة أحسن مسرحية في ألمانيا لهذا العام. وتم عرضها، بالإضافة إلى ذلك، في كولون Cologne ، ودوسلدورف Dusseldorf ، وهامبورج Hamburg . ظهر أحد أكثر المقالات إيجابية في صحيفة فرانكفورتر الليماني

شايتونج Frankfurter Allgemeine Zeitung ، والتي وفقاً لها ثبت أن محاولة الربط بين أوبريت الجيتو والقتل الجماعي هي محاولة تثقيفية ومقنعة ^(٣٢) . اقترح ناقد في صحيفة دويتش شايتونج Die Deutsche Zeitung أنه في مواجهة الموجة الجديدة لمناهضة السامية كان يجب على المسرحية ومنتجها اجتذاب تأكيدات معينة. ربما كان أحد هذه التأكيدات اللغة الألمانية المتشعبة باللهجة البييديشية التي تبنها الممثلون، والتي شجعهم عليها المخرج الإسرائيلي لعرض مدينة دوسلدورف Dusseldorf ، دافيد ليفين (شفين حانوح ليفين) . اتهمت صحيفة كونكرت Konkret وهي صحيفة ألمانية تنتمي إلى جناح اليسار سوبول، بمعاداة السامية لأنها صورت اليهود كشيء كره في إطار نازي. رد سوبول بتوبيخ للصحفي لاستخدامه صورة اليهودي الموثوق به أخلاقياً كأداة في معركته مع جناح اليمين. اتهم جرونثر رولى Gunther Ruhle ، مخرج مسرح فرانكفورت، مسرحية سوبول بكونها معادية للسامية أكثر من مسرحية فاسبندر "الطاحونة ، المدينة الموت المثيرة للجدل .

من الصعب تحديد السبب المحدد لنجاح مسرحية "جيتو" في ألمانيا . الأكثر وضوحاً هو أنها قد حفظت ميراث الألمان المعادي للسامية. سبب آخر يكمن في الدهشة المتجددة للجماهير الألمانية لرؤيتهم مسرحية إسرائيلية عن الهولوكوست في ألمانيا . كشفت المناقشات التي أعقبت أحد العروض في برلين أن المسرحية قد قدمت لهم نوعاً من التطهير الخاص، خاصة بعد أن تركزت

العروض الألمانية مسرحية جيتو على الهولوكوست وحدها، لاغية تماماً بعد النقد السياسى الإسرائيلى .

وأخفقت المسرحية فى الولايات المتحدة، حيث أدانها الناقد المرموق فرانك ريتش Frank Rich بأنها مملة، ويكونها تتفيتها للهولوكوست وتزييفاً لكابوكى القرن. أرجع مايكل هندلسالتز Michael Handelsaltz هذا الإخفاق إلى المحدوديات الجمالية للمسرحية. وأضاف أن الجمهور اليهودى يتوقع مسرحية تنظر إلى الهولوكوست بوصفه شيئاً ذا تجربة دينية، ويقاوم أن يوجه أحد إلى هذا الجمهور أسئلة صعبة^(٣٦). كان هذا هو الوضع إلى حد ما فى لندن، حيث رأى عدد كبير من الجمهور مسرحية "جيتو" كطقس تذكيرى، وليس كحدث مسرحى. فجلس الناس الذين نادراً ما يرتادون المسرح خلال المسرحية كما لو كانوا مشاركين فى تجربة مبهمة.

ربما يرجع مقياس نجاح المسرحية عالمياً بالتحديد إلى عدم القدرة على مواجهتها كعمل فنى. فإما أنه ليس لدى النقاد معيار للتقييم، فيركزون على الموضوع، وإما أن أولئك الذين يحضرون لينتقدوها يفعلون ذلك مصحوباً باعتذارات : "إن الصعوبة بالنسبة إلى الصحف (هذا على أية حال) ناتى من الشعور بأن التحفظ فيما يتعلق بما يُعرض على خشبة المسرح ربما يوحى بافتقار إلى التعاطف مع أولئك الذين تُصور معاناتهم"^(٣٧). فمسرحية "جيتو" ليهوشوع سوبول عبارة عن حدث مسرحى يسيطر على المشاعر، ويُبرر النقد^(٣٨). يبدو أن

هؤلاء النقاد، وبعض أفراد من الجمهور، يوازنون بين نقد المادة المتعلقة بالهولوكوست ومعاداة السامية، على الرغم من تحدى سويول لهم فى إطار المسرحية نفسها.

أما العرض الذى قُدم أول مرة فى مهرجان عكا عام ١٩٩١ بعنوان : "أريابت ماخت فراى فى توولاند يوروبا Arbeit Macht Frei in Todland Europa ، فهو حدث غير عادى، يوزع على وسائل الاتصال الجماهيرى المتعددة، وينتمى إلى فترة ما بعد الحداثة، ولا يناسبه سوى اسم واحد فقط؛ وهو : "الحدث المسرحى" Happening ، حيث أزال الحدود وطمسها بين الحقيقى والصناعى، وتجراً على عمل ما لم يحاوله أى مسرح سابق فى إسرائيل. وكمعبر يمر خلال لوحات لمحطات من الأحداث التاريخية حتى يصل إلى الصراع الفلسطينى الإسرائيلى، لا تقدم المسرحية فقط حقائق مادية، ومقتطفات من الأخبار والأفلام التليفزيونية، وصوراً من الهولوكوست؛ لكن أيضاً تستثير استجابات فورية لهذه الأشياء من جماهيرها. فهى تقدم "قياس" الهولوكوست فى أكثر أشكاله الجرافيكية، والتي لا يخطئها أحد فى مهرجان عكا، حيث يُسمح لكل عرض بخمسة عشر مشاهداً فقط ينتقلون مع الممثلين من مركز المسرح فى قاعة الفرسان Knights' Hall إلى مواقع متعددة تحتوى على المضمون الرئيس للمسرحية. كان العرض "مسرحاً شاملاً" لا يتبع الجمهور من خلاله الممثلين فقط؛ بل يدخل فى مناقشات، ويأكل معهم .

ومنذ بداية حدث عكا، عندما أمر حاملو التذاكر الخمسة عشر بالوقوف إلى أحد الجوانب، كان قد تم وضع إيقاع الأمسية بدءاً من السفر بالمينى باص،

إلى موقع الحدث ! الجمهور والممثلون يصلون إلى المكان الذي يشتمل على "مكان" المسرحية، بدءًا من المتحف المخصص لمحاربي الجيتو. تقوم سمادار يعرون معران Smadar Ya'aron Ma 'ayan بدور مرشدة تُدعى زيلدا Zelda، تقود الجمهور خلال المتحف، وتخبره بتفاصيل من تاريخ ألمانيا النازية في حين يتقدم إلى الأمام، وبذلك يجد الجمهور، وفي نفس الوقت جمهور المسرح ومجموعة من زائري المتحف ، حسه بالحقيقة وقد غلب عليه الغموض، خاصة عندما يطلب منه فجأة الإجابة عن أسئلة . تشتمل رحلات الحافلة على عرض أفلام عن الهولوكوست، وعلى عناصر من الثقافة الإسرائيلية. ويناقش "مرشد" آخر، ويقوم بدوره الممثل العربي خالد أبو على - معاداة السامية البولندية، والتي أدت إلى إقامة معسكرات الموت في بولندا . مرة ثانية يتم إظهار السلبية اليهودية، وجدال الحملان المساقة إلى المذبح، وذلك على الرغم من أن "أبا على" يُذكر الجمهور، بأنه كانت هناك لحظات من المقاومة اليهودية.

أحيانًا ما ينتقل الجمهور بواسطة الميني باص، وأحيانًا على الأقدام، من حارة إلى حارة، كل مكان أكثر إظلامًا من الآخر، وأكثر بعثًا على الخوف المرضى من الأمكنة المغلقة، وفي نقاط عديدة، يُصادف الجمهور بملابس تُرمى فجأة، ويشاهد على شاشة عرض تليفزيونية امرأة يهودية تمر بعملية وشم الرقم الخاص بها في معسكر الاعتقال، ويسير خلال نسخة طبق الأصل من مدخل أوشفيتس Auschwitz ، والتي تحمل شعار أريايث ماخت فرای إلى جانب علم إسرائیلی ، ويسمعى أغان نازية وإسرائيلية تتم مقارنتها بعضها ببعض،

وأحاديث حول "الانتخابات" في المعسكرات، وعن أهمية التاريخ الصهيوني واليهودي. يظهر أبو على في إحدى المراحل، يقدم القهوة والكيك للجمهور، في حين يتذمر من أنه يُضرب، ثم، كفلسطيني، يقدم بعض حقائق السيرة الذاتية. وتنتهي "المسرحية" بطقوس عريضة سريلية خشنة، وتقريبًا سادية، يضع خلالها أفراد من الفرقة أنفسهم في أوضاع غير محترمة ومهينة، عرايا ومعلقين من أرجلهم، وأجسادهم مغطاة بالطعام للسخرية، وهم غير مرتاحين ويُحط من قدرهم.

هم أنفسهم قد تم تحقيرهم وتعريتهم، وهم بالفعل يضحون بأنفسهم مثل كبش الفداء في تجربة المذبح. حقيقة إنهم مازالوا ممثلين في إطار مسرحي صناعي قد ابتدعوه بأنفسهم، وأحضروا إليه المشاهدين؛ لكن فضيحتهم وإذلالهم كانا حادين جدًا حتى إنه من المحال تقريبًا التفكير فيهما^(٣٨).

وحيث إن هذا، بعد كل شيء، كان عرضًا مسرحيًا، فإن الجمهور كان لا حول له ولا قوة في التدخل وحماية الممثلين أو التشفع لهم، لكنه جلس في صمت يشاهد العرض. تدين هذه الطقوس العريضة بشيء ما إلى تدهور ألمانيا قبل الحرب، كما أنها أصبحت رمزًا للمادية الإسرائيلية الحديثة، ولكن إشارتها إلى أمم العالم كمشاهدين لإبادة الشعب اليهودي الأوروبي كانت مُحكمة. وكان الناظر مشاهدًا، ومتعاونًا في الوقت نفسه .

لم "يتناول" المسرح هنا موضوع الهولوكوست، ولم يعبر عن رأيه فيه.

فلم يقل أى شيء يتعلق بالهولوكوست، أو في ذكراه، ولم يقل أى

شيء عن قوة المسرح^(٣٩).

ماذا قال ؟ غير إدانته للصهيونية، فهو يحاول ، بنجاح متقطع ، أن يصدر
عديداً من المقولات عن السياسات الإسرائيلية والاحتلال تتكسر خلال قطاع
الوعى بالهولوكوست. كان هذا هو المسرح الإسرائيلي الصلب الذى يعكس
الاتجاهات المحلية إزاء الهولوكوست، رأها من داخل الوعى الإسرائيلى. فهو
يعكس المجتمع، و - فى الوقت نفسه - يُلح على الجمهور كي يزيد وعيه
بالأحداث فى الأراضي المحتلة. كل موضوع تعرضت له الدراما السابقة وجد له
مكاناً فى هذه المسرحية؛ مثل تأثير الهولوكوست فى العلاقات الدولية
الإسرائيلية، وبخاصة فى علاقتها مع جيرانها؛ وطبيعة الترخيص الذى سمحت
به ذاكرة الهولوكوست فى تعامل إسرائيل مع الآخرين ، واستغلال الهولوكوست
فى خطاب جناح اليمين الإسرائيلى؛ ومشاركات الهولوكوست فى خلق الهوية
الإسرائيلية الجمعية⁽⁴⁾ . لم تتهرب المسرحية من الموضوعات الحالية، مثل:
الحط من قدر الهولوكوست داخل إسرائيل (كما أشير إليها فى Tcherli
Kalcherli) ، وطقوس التذكر الشعبية وفهم الأطفال الإسرائيليين للهولوكوست،
وطبيعة الصهيونية المعاصرة . إن التشابه النازى - الصهيونى كون نصاً ثانوياً
فعالاً للمسرحية. بمعنى ما تمت "تهدئة" الجمهور بواسطة رؤى للهولوكوست، حتى
يتأمل الواقع السياسى الإسرائيلى، وحتى يتمكن من رؤية الفلسطينيين ، الذى
يقوم بدوره ممثل عربى إسرائيلى، كضحية.

فى هذه المسرحية، ومسرحيات أخرى مشابهة لها، تتحول الضحية من
اليهود إلى العرب. فقد عملت الأجيال المتعاقبة للإسرائيليين على تفسير

الضحية اليهودية. السؤال الآن هو هل عرضوا هذه الضحية من خلال شخصياتهم العربية / الفلسطينية الأدبية؟ فلم يعد الإسرائيليون ضحايا، على الرغم من المعالجة المتميزة للهولوكوست من قبل بعض القادة السياسيين والعسكريين المتدينين. وعن طريق عرض تجاربهم الخاصة في الحياة في وضوح، حقق الإسرائيليون نوعاً من الذات الإيجابية . و- في الوقت نفسه - عرض الكتاب لقلق سياسى حقيقى: تندمج فيه فكرة الذات الإيجابية في المسؤولية الأخلاقية، والتي كافحت الأمة من البداية لتحقيقها . تنتهى مسرحية أربايت ماخت فراي Arbeit Macht Frei بصورة تجرد اليهود من صفاتهم الإنسانية وتُحط من قدرهم ، ولكن العربى أيضاً يرقص عارياً على الطاولة وسط بقايا وجبة طعام، متوسلاً إلى الجمهور أن يضرره، ومقدمًا فتاحة زجاجات مربوطة بحبل حول عنقه للمشاهدين العطشى (أو غير المهتمين)، كى يفتحوا زجاجات البيرة الخاصة بهم. يشير الإسراف الزائد للمسرحية في تصوير إحدى المثلثات وهى تجلس عارية في حوض الاستحمام، وتدفع بالطعام إلى حلقها بالقوة وتشره فوق جسدها كله يشير إلى نوع من كره الذات كيهودى وكإسرائيلي وكضحية .

أُخذت مسرحية أربايت ماخت فراي إلى مهرجان برلين عام ١٩٩٢ ، على الرغم من الاعتراضات فى إسرائيل من جانب أولئك الذين ادعوا أن المسرحية "غسلت القماش الإسرائيلى القذر على الملأ" ، معتبرين المسرحية غير مناسبة بصفة خاصة كى يشاهد الجمهور الألمانى عملية الغسيل هذه. وجادل آخرون بأن المسرحية سوف تساعد الألمان على إراحة ضمائرهم، أو أنها ستُدعم الرؤية

الكوكبية لليهود كضحايا خالدين، أو أنها سوف تكشف الإسرائيلي كمتعصب عنصري، وأن الأشياء كلها كانت "ممتزجة معاً في طبق سلطة شرقي، به خضروات الموسم؛ وهى الطحينية العقلية والحُمص والبقدونس، إلى درجة الانحلال والتشويه وفقد البناء والخزى الكامل"^(١١). وظل عدد من قادة المجتمع اليهودي في برلين والجالية الإسرائيلية بعيداً. فقد عبرت المسرحية - والتي قُدمت في ترجمة دقيقة إلى اللغة الألمانية - إلى أرض ممنوعة لغوياً وتاريخياً وعلاماتياً في ألمانيا، وحيرت الجماهير بتكوينها، الذى يتكون أساساً من شباب المان ينتمون إلى الطبقة الوسطى، وبعض الزائرين الأجانب القلائل، ومنهم، في أحد العروض، المخرج بيتر بروك. وفي ألمانيا، نُقل الثلاثون مشاهداً الذين سُمح لهم بمشاهدة المسرحية في كل عرض خلال مدينة برلين بواسطة الأوتوبس. وبدأ الحدث من المتحف الذى كان مقرراً رئيساً لقيادة الجستابو؛ ومن هناك تم نقل الجمهور إلى ضاحية وانسى Wannsee، وهى تبعد حوالى ثلاثين دقيقة عن مركز المدينة، إلى القيلا التى تم الترتيب فيها لتنفيذ "الحل النهائي" * للمشكلة اليهودية، وهى الآن نصب تذكارى لضحايا الهولوكوست.

* الحل النهائي أو الشامل Total Final Solution للمشكلة اليهودية - إشارة إلى ما يقال في تاريخ ألمانيا النازية، الذى كتبه الموالون لليهود - أن النازي وضع خطة في منتصف الحرب العالمية الثانية لإبادة يهود أوروبا المحتلة جميعهم كحل نهائي للمشكلة اليهودية، ولكن أحداً لم يوضح لماذا لم ينفذ النازيون هذه الخطة إذا كانت قد وضعت حقاً (س.خ).

على الرغم من أن تقدم الأمسية لم يختلف اختلافاً حقيقياً عن تقدم تلك الأمسية التي قُدمت في عكا، إلا أنه نتج من المضمون رؤية أيديولوجية مختلفة على نطاق واسع. أعلى مسرح الجريمة، واللغة الألمانية، وجمهور ذو ذاكرة جمعية متشابهة ومع ذلك متصارعة، والجاني الذي يواجه الضحية، من فعالية المسرحية. وكما في إسرائيل، تقوم سامادار يعرون - معيان بدور زيلدا، وهي مرشدة تقود مجموعتها خلال تاريخ النازية التي تمثلها أشياء مجازية أكثر ارتباطاً بالهولوكوست؛ مثل نجوم صفراء، وأجزاء من الأقمشة، والصور الفوتوغرافية المروعة. تنتقل المجموعة إذن نحو شرق المدينة، إلى فترة ما قبل الحرب، التي كانت في الأصل المركز الرئيس للشرطة السرية لألمانيا الشرقية؛ ستازي The Stasi. وهناك تُقاد، من خلال نفق ضيق ورطب وسوء الإضاءة، يؤدي إلى البدروم حيث تقدم بقية العرض. وتشاهد على شاشة عرض تليفزيونية لقطات من فيلم "النكبة" لـ "لانزمان" Lanzmann، وأفلام أخرى عن الهولوكوست، وعن هتلر، ومقابلات أطفال الكيبوتس فيما يتعلق بإدراكهم للهولوكوست. وإحياءً لذكرى قومية، تمت مقارنة (يوم النكبة) في إسرائيل وذكرى المقاومة الألمانية - من هذه النقطة، ولكن مما يؤدي إلى حيرة الجمهور المتزايدة، ينتقل العرض أيديولوجياً من أوروبا إلى إسرائيل. عند عزف السلام الوطني الإسرائيلي "الأمّل"، وقف الألمان في الحال. وبينما هم كذلك، يتجانس لحن "الأمّل" مع لحن النشيد الوطني النازي: "ألمانيا فوق الجميع Deutschland über Alles" والذي منع في ألمانيا. لم يعرف الجمهور إذا ما كان يظل واقفاً أم لا،

وجلس بعضه. بعد ذلك، وكجزء من الحدث، يسأل أفراد من الفرقة المشاهدين عن وعيهم بأنشطة أفراد من أسرهم في أثناء الحرب. وقد تلقوا إجابات مهذبة ولكن غامضة. ينتقل الحدث إلى حجرة أخرى، تُمثل منزل زيلدا في إسرائيل خلال الخمسينيات، حيث تناقش مع جيرانها متاعبهم كحاجين من الهولوكوست، ويكشفون عن اتجاهاتهم المتضاربة نحو العرب.

المشهد التالي في إسرائيل يصور أحد الجنود يتبادل قصصًا مع الجمهور، كما لو كان في عشاء احتفالي في أمسية عيد الاستقلال، في برلين كانت هذه الشخصية لخبير في الإرهاب الدولي، مستشار للحكومة دعا زملاءه إلى العشاء. وقد قام بدوره إسرائيلي عنصري له ميل بطولى إلى العنف ، وهو أقل تجسيدات الصابرا قبولاً. ووجه الجمهور بطاولة وضع عليها طعام إسرائيلي شهى، دُعى إلى تناول الشاي . ووفقاً للنقاد الإسرائيليين الذين كانوا حاضرين، فقد أكل أفراد الجمهور الألماني بشهية، واستمتعوا بوجبتهم ، في حين لم يستطع الإسرائيليون من أفراد الجمهور تحمل شيء . اقترح النقاد أن الألمان لم يكونوا مؤهلين لفهم الخطاب الإسرائيلي المتضمن في التجربة . ويتحدث في الوقت نفسه الممثل العربي، أبو على ، عن الإبادة الجماعية للشعب الفلسطيني . وتنتقل أخيراً المجموعة بأسرها إلى موقع تم إعداده كصاله للديسكو، حيث جرت طقوس عريضة كما حدث في عكا .

أساء النقاد الألمان فهم المسرحية، حيث رأوها من خلال منظور عام، بل من خلال منظور أيديولوجي أكثر تقليدية ، وتكشف مقالاتهم عن عديد من

الأفكار غير الصحيحة واقعياً عن المسرحية، وعن الهولوكوست، وعن إسرائيل . لقد حدث في ألمانيا أن أفراداً من الجمهور قد سمحوا لأنفسهم بأخذ فتاحة الزجاجات، وشربوا البيرة الخاصة بأبى على. "لقد كان الأمر مؤلماً وجميلاً"، كما كتب أحد النقاد الألمان، "لقد كان للصدمة تأثير أساسي، مثل استقزاز المقدسات أو انتهاكها من أجل أن نحزن"^(١٢) وبعد العروض، أجرى فريق العمل مناقشات مع الجماهير الألمانية، "أطفال الضحايا وأطفال القتلة" كما جاء في كلمات أحد كتاب الأعمدة، لكن الألمان لم يكونوا مستعدين للمساعدة. ويبدو أن استخدام الكتاب لمادة الهولوكوست كوسيط سياسى منع فهم الجمهور الألمان لتضمينات المسرحية. ومع ذلك، عبر توماس لا تشمان، وهو ناقد مسرحى شاب، أعرب عن آراء معادية لإسرائيل خلال فترة الانتفاضة ، عن حيرته قائلاً :

لقد غطى الطين أحذيتنا ، وأجزاء من الأرز وصلصة اللحم عالقة
بملابسنا. لقد وقفت فى الشارع. لقد أراد المخرج دافيد مايان
إعطائنا عملية تطهير ، لليهود والألمان. أنا أرفض هذا . وعندما
عزفوا النشيد الوطنى جلست . لم أكشف عن اسمى، ولم تُجر
المقابلة. لم أقفز إلى الطاولة كي أضرب العريى ، مع أنه دعانى
عدة مرات لفعل ذلك. مع هذا كله، لم أُخدع قط من قبل ممثلين
من أرض أجنبية مما قد يدفعنى إلى الخوض بعمق شديد إلى
روحهم العارية- التى هى توعم لروحنا ^(١٣) .

الأسئلة التى يجب أن نسألها هى لماذا يجب على الممثلين الإسرائيليين أن
يدفعوا هذا الناقد المتفرج إلى هذه الحيرة، وما ضرورة هذه التوعم مع الألمان؟

لماذا يتمنى الإسرائيليون حقاً أن يفهمهم الألمان ، ليس فقط من خلال هذا الحدث، بل من خلال مسرحيات أخرى أيضاً؟ إن مقارنتهم غير الظاهرة لأنفسهم بالنازيين تتضمن حاجتهم إلى العقاب. لقد أقر سويول بالفعل بإيعازهم الوحشي إلى النموذج الألماني ، ومثله ادعوا معارضتهم معاملة إسرائيل للفلسطينيين، بالإضافة إلى وعيهم بعقمهم . ما نتج من آرايات ماخت فراى Ar-beit Macht Frei خاصة في ألمانيا ، هو جلد للذات، وليس اتهاماً مسرحياً وعقاباً للألمان . إن شدة الاتهام الموجه إلى الألمان والإسرائيليين والنازيين - والذي أثر بعمق في الجمهور الإسرائيلي - يبدو أنها تركت الوعي الألماني من دون إثارة. لقد كان رد فعل النقاد الألمان أكثر تنوعاً : فقد عبر بعضهم عن نفسه بأن التجربة أثرت فيه وتمكنت منه، وقال آخرون إنهم شعروا بالاشمئزاز من استخدام الهولوكوست، والسياسات الإسرائيلية. ومهما يكن رد الفعل، فقد أخذت مسرحية آرايات ماخت فراى Arbeit Macht Frei دراما الهولوكوست إلى مجالات سياسية لم تجربها الدراما الإسرائيلية من قبل .

في الثمانينيات مزج كثير من المسرحيات موضوع الهولوكوست بطريقة سطحية برؤية الكتاب المسرحيين لها كظاهرة تتحكم في أجيال من حياة الإسرائيليين. أكثر هذه المسرحيات شهرة هي المسرحية الشعرية "احتفال شتوي" A Winter Celebration ليويسف بار يوسف Yosef Bar Yosef ، (١٩٩٢) ^(١١١) ، والتي تقترض أن الإشباع الإنساني سوف يبقى دائماً محيراً في عالم ما بعد الهولوكوست. أنتجت مسرحيات ذات مستويات متنوعة خلال هذا العقد ،

يتضمن بعضها بعضاً من قائمة الأعمال السياسية والشخصية، واستغل بعضها الآخر الهولوكوست في إثارة المشاعر أو التأثير في الجمهور. فأخذت مسرحية "رقصة جنجز كوهين" The Dance of Genghis Cohen لميكل كاهان (١٩٨٤) عن قصة لرومين جاري Romain Gary ، وهي تصور العلاقة بين جنجز كوهين، وشبح ضحية الهولوكوست، وكولونيل سابق في فرق العاصفة الذي قتله . تؤكد هذه المطاردة للألماني المحترم الآن استحالة التحرر من الهولوكوست لكل من الضحية والجاني، واحتمالية أن يصبح الضحية هو المنتقم من القاتل. بالإضافة إلى تعليقها على الهولوكوست ، فقد تم عرض المسرحية في إسرائيل كمواجهة رمزية للعلاقة المعقدة بين الحاكم والمحكوم ، خاصة بعد عام ١٩٦٧ .

ظهرت التعويضات الألمانية كموضوع في عدد من المسرحيات، منها مسرحية "بقالة" Grocery لهلليل ميتلبونكت (١٩٨٢)، ومسرحية "بركة" Bless-ing لصموئيل هسفرى (١٩٨٦) . تناولت مسرحية يوسف موندى "ليالى فرانكفورت السعيدة" Frankfurt's Happy Nights (١٩٨٧) موضوعات عديدة تتعلق بمثانة صلة الهولوكوست مع إسرائيل . كان ويلي وولف في محور المسرحية، وهو أحد الناجين من الهولوكوست، وهو الآن راع لسلسلة رديئة من النوادي الليلية المنتشرة عبر أوروبا. أفلس النادي الخاص به في فرانكفورت؛ وذلك بسبب انتشار الإيدز . وبينما يرى نفسه كإنسان حساس وكعاشق للفن، وأفضل شيء لديه هو الأدب الإباحي الساذج؛ بدأ ، لمواجهة الدمار الاقتصادي ،

فى الاتجار فى المخدرات. دخل ديدى Didi إهذالمجال، وهو تصوير ساخر للصابرا ، وهو شاب طويل، وسيم الطلعة، مقتول العضلات، من إسرائيل التى لا يوجد بها شىء من الشتات^(١٤٥) ، وهو يبحث عن عمل. توضح المسرحية محاولة إفساد البراعة، وتصبح اتهامًا ظالمًا لإفساد أوروبا لليهودى ولليهودى الأوروبى الإسرائيلى. يثبت ديدى فى النهاية أنه غير قابل للإفساد، ويترك النادى . ويتخلل نسيج المسرحية مطلب أن إسرائيل تدرك الدور الذى لعبه الهولوكوست فى تاريخها .

ويلى : أنت تهرب لأنك خائف من الحقيقة .

ديدى : أبة حقيقة؟ (يتوقف) .

ويلى : حقيقة الهولوكوست .

ديدى : إنتى أطلع إلى المستقبل ، أبنى مستقبلاً لنفسى .

ويلى : وماذا عن الماضى ؟

ديدى : إنه ملكك ، وليس ملكى .

ويلى : (يقترب منه أكثر) أنت مخطئ ، أنه ملكك أيضاً^(١٤٦) .

بعد ذلك ، يقول ديدى فى إشارة إلى شخصية أفرام لموسينزون: 'على عكسك ، ما كنا لندع الهولوكوست يحدث. كنا سنحارب'^(١٤٧) . لقد تم تدمير آرائه حول أوروبا، وربما تم ذلك بطريقة ساخرة، موجهاً بغضه إلى فسادها،

والى الإحساس بالغربة عن كل شيء يشير إلى نقاء إسرائيل . يقيم موندى إيقاعاً ساخراً مستتراً يحميه بجعل ديدى يترك النادى غاضباً ولا يعود، مع ذلك، إلى إسرائيل، ولكن لينتقل إلى الولايات المتحدة بحثاً عن الثروة. وكما هى الحال فى مسرحية "المحب لوطنه" للفين ، فقد تنازل الإسرائيلي بدافع الطمع والفساد.

تقع أحداث مسرحية "حفلة يوم البوريم لأدم ابن الكلب" - The Purim Par- ty of Adam , Son of a Dog (١٩٨١) ، وهى معالجة درامية لقصة "اليهودى الأخير" The Last Jew ليورام كانيوك ، Yoram Kaniuk ، تدور فى معهد للطب النفسى، وتتناول حالات الجنون الناتج من حالات الانفصام الناتجة من كل من الهولوكوست ودولة إسرائيل. تشرح الشخصية المحورية، التى ظلت على قيد الحياة عن طريق ادعائها أنها كلب قائد المعسكر، تشرح للجماهير أن الانفصام فى الشخصية وسيلة مؤثرة لتحمل ما بعد الهولوكوست . يراجع كانيوك الموضوعات التى تتردد باستمرار فى دراما الهولوكوست، أحد هذه الموضوعات يتناول الهولوكوست كجرح لا يندمل فى روح الناجى، وفى روح كل يهودى. موضوع كانيوك الثانى، هو "الصورة" التى تعرض هولوكوست من نوع آخر كنتاج محتمل للسياسات الإسرائيلية . يؤكد كانيوك فى المسرحية على الاضطراب العقلى، وعلى الشخصيات التى تدعى الجنون كوسيلة للبقاء على قيد الحياة ، مشيراً إلى العبثية الأساسية للحياة الإسرائيلية :

فى أى مكان آخر يمكن أن تجد رجلاً وامراً، فقد كل منهما أسرته
فى الهولوكوست، يقيمان أسرة جديدة فى إسرائيل، ليفقدا أول

أولادهما فى حرب ١٩٦٧، وابنهما الثانى فى حرب ١٩٧٣ . تحتاج
إلى أن تكون جان بول سارتر الفيلسوف لتدرك أنك تعيش هنا
وسط حلقة مفرغة .

بالتسبة إليه الجنون هو أكثر الوسائل مناسبة للإشارة إلى استحالة تنظيم
تجربة لمجتمع ظهر نتاجاً للفوضى وعدم التجانس .

السبب وراء تقديم بروفات كتاب المسرح الإسرائيليين أمام جمهور أجنبى
حول مشكلات سياسية محلية واضح للعيان . أدت الظاهرة الأكثر إظلاماً وأكثر
إيهاماً ، وهى حاجتهم إلى تأكيد هذه الموضوعات للألمان بصفة أساسية ، إلى
تفكير موثوق به بدرجة أقل. ومهما يكن السبب ، فإن الطبيعة الجدلية
للمسرحية، بما فى ذلك تلك الأسباب التى تُشير إلى الهولوكوست ، تُشير إلى أن
الكتاب مازالوا يمتلكون ذلك المضمون الأخلاقى الذى حدد الأدب الإسرائيلى منذ
مسرحية "السجن" ليزهار (١٩٤٨) . فالعودة المتكررة إلى العنصر المعنوى للغزو
والاحتلال هى تذكرة إيجابية للجمهور الإسرائيلى، حتى إنها ليست فقط سياسة
حقبة نابعة من العقيدة الصهيونية، التى تكمن خلف المناقشات السياسية؛ ولكنها
تمثل أيضاً جدالاً أخلاقياً . يبقى سؤال إذا ما كانت هذه الأجندة أو أية أجندة
سياسية أو فلسفية أخرى هى المناسبة لمضمون المسرحيات التى تدور حول
الهولوكوست، بدون إجابة.

الفصل التاسع

المجاز والأسطورة

المجاز والاسطورة

إن التحول من المثالية الدوجماتيكية إلى النقد السياسي كثيرًا ما ينحصر داخل الأبنية الدرامية التي لا هي وثائقية ولا هجائية، لكن في مكونات أوسع على المستوى الرمزي والأسطوري، وفي إطار مُستعار من ثقافة العالم. شكل عدد من كتاب المسرح الإسرائيليين، ومنهم الأكثر شهرة، نسيم آلوني وحانوخ ليفين، رسالتهم السياسية داخل أبنية خيالية أكثر شاعرية. نجح آلوني، بصفة خاصة، في تعريف الهوية السياسية الإسرائيلية من خلال صورة مجازية غير يهودية وغير إسرائيلية. أحد الاتجاهات المتطرفة في الدراما العبرية كان ضيق الأفق، وخالٍ من الجدل العقلي الذي يتسامى فوق المحلي والمؤقت؛ والاتجاه الآخر يكمن في آلوني الذي يعتبر مناقشته العقلية شاملة بطريقة مبهرة. وبسبب مولده عام ١٩٢٦، فهو - زمنيًا - عضو في جيل البالماخ، ولكنه - فلسفيًا - مختلف عنهم اختلافًا كبيرًا. وعلى الرغم من أن فكره لم يتأثر سواء بالكيوتس أو بحركة الشباب، فهو متطابق مع الحالة العامة لجيله، بهناداته بحرب الأبناء ضد الآباء:

علم الآباء الأبناء أن يخوضوا حربًا ضد العدو الخارجي من أجل
خلق واقع جديد، لكنهم لم يعلموهم أن يخوضوا الحرب من أجل
هذا الواقع - الحرب ضد الآباء وأيديولوجيتهم المعروفة^(١).

آلوني أيضًا مستول عن المظاهرات التي تحدث بين حين وآخر، والتي تتوأكب مع حالة ما بعد الحرب السائدة في إسرائيل في الخمسينيات. وبالإشتراك مع بعض المتحدثين الرسميين الأكثر شهرة في جيله، فقد أعلن المشكلات المتعلقة بالتحول من زمن الحرب إلى الاستقلال السياسي. وبسبب إشارته إلى "عبرانية" Hebrewness إسرائيل، ربطه بعضهم بالحركة الكنعانية التي أثرت في معظم

الكتاب المعاصرين له، حتى من دون تبنيهم الرسمى لأيديولوجيتها.^(٢) وكان أفراد الحركة الكتعانية أعضاء فى الحركة السياسية الإسرائيلية فى الخمسينيات، والتي ظهرت على إثرها فكرة عبرانية إسرائيلية بدلاً من "يهوديتها". ويعنى هذا أنهم يفضلون الفصل الكامل للعبرانيين الفلسطينيين المولودين فى إسرائيل عن يهود الشتات . وهم بذلك يسعون إلى قطع الروابط كلها بين يهود الشتات والأمة العبرية فى الأرض الناشئة . ومع ذلك، أظهر آلونى اهتمامات ضيقة التفكير إلى حد تشابهها مع التفكير الأسطورى ، محققاً للمسرح العبرى العالمية التى طالما طالب بها النقد الدرامى .

بالاشتراك مع كثير من معاصريه الإسرائيليين ، أضاف آلونى مادة إلى المراجعات الساخرة ، فى قضيته للجماعة العامة Hagashash Hahiver . وكمؤلف درامى جاد، فقد بدأ بتجريب مادة يهودية ثقافية ، بما فى ذلك التوراة، كصورة مجازية، أو كمصدر للأنماط الثقافية . ومثل سوبول ، استخدم التاريخ اليهودى كوسيلة لدراسة موضوعات اجتماعية معاصرة . وتخلت مسرحياته الأخيرة عن هذا الإطار النصي اليهودى لمصلحة الأدب والأسطورة والقصص الشعبى والخرافات والتاريخ الأوروبى . تعرض مسرحياته أحياناً بصورة غير واضحة أمكنة إسرائيلية مع أن اسم المكان ذو علاقة ضئيلة بالواقع . وتكررت بعض الموضوعات ، التى يرتبط بعضها بالمأساة ، فى مسرحياته : مثل قتل الابن لأبيه، وموت الملوك، وشخصية ملك ضعيف أو مثير للضحك أو غريب الأطوار ، والحنين إلى الماضى المجيد، والبحث عن القاتل، وعالم بيراندلو القائم على التمثيل والأقنعة والخداع . فى قائمة موضوعاته الرئيسة والمتكررة باستمرار، هناك علاقة ، وهى صورة مجازية معروفة على نطاق واسع ، مع إسرائيل يمكن أن تبينها ، وهى إعادة تقرير عميقة للنص الثانوى للموضوعات الأكثر استجواً

على اهتمام الأدب الإسرائيلي . ولقد أخفى آلوني بعضاه السحرية هذه الموضوعات حتى توجد مسرحياته، مثل كل الدراما العظيمة ، على مستويات متعددة في وقت واحد .

وبعيداً عن مسرحيته الأولى ، الدراما التاريخية - التوراتية التي قامت على أساس الصراع بين رحبعام ويريعام ، مسرحية "الملك أكثر الجميع قسوة" The King is the Cruellest of All (١٩٥٣) أقوى مسرحياته صلة بوجود إسرائيل في الطبيعة المجازية "للذات" التي يعرضونها ، كشاب يدمر شخصاً طبقاً أكبر سنّاً . هذا الصراع يكمن في جوهر ضمير الأدب اليهودي منذ زمن الهسكالا Haskalah ، حركة التنوير الغربى، وقد تبناها الأدب الإسرائيلي منذ البداية ^(١) .

هناك حرب خالدة لا يسلم منها أى جيل ، وهى الحرب بين الآباء والأبناء ... هناك حروب ذات درجة أكبر أو أقل من المرارة ، لكن الغياب التام لهذه الحرب يشهد فقط بتدهور كلى أو جزئى للجيل . تستمر الحكومات، أو أساليب الحياة، لفترات طويلة أو قصيرة، لكن حرب الأبناء ضد الآباء هي حرب تقلف هذه الأنظمة كلها بروح جديدة قوية، أو تتلفها أو تتسبب فى دمارها ^(٢) .

على الرغم من تكرار هذا، وغيره من الموضوعات التي أصبحت مبتذلة تقريباً في الأدب الإسرائيلي ، يجب ألا نقلل من قيمة جيل آلوني . إن الصدام بين المؤسسين الأوروبيين ، برؤاهم المثالية للمستقبل في فلسطين، والدعومة بأفضل ما في الثقافة الأوروبية واليهودية ، والأبناء المتأسرلين المثقفين ، هو صراع يمتد بجذوره بعمق داخل الإدراك الإسرائيلي . أمد هذا الصراع الأدب الإسرائيلي بأكثر شراكاته partnership الرمزية فعالية ، الأب والابن ، والتي ظهرت في

مظاهر عديدة من خلال الرواية والشعر والدراما . يكشف صراع الأب والابن عن نفسه باستمرار فى الآداب المعاصرة الأخرى أيضاً ، خاصة فى أثناء فترة التعبيرية الألمانية ، وإن يكن لأسباب مختلفة، ومن استنتاجات اجتماعية مختلفة. ففى بعض الدرامات التعبيرية ، على سبيل المثال ، "يرمز الأب إلى كل أشكال السلطة القائمة والمتبلدة الشعور، والتي كان يجب أن تخفق إذا كان للابن أن يدرك ذاته"^(٦) . لهذا صورة مجازية أقل قسوة فى الأدب العبرى فى ذلك الوقت. ومع ذلك، فبينما قام تأثير الآباء اليهود فى مكان ما، وليس فى القوة الصناعية ، فلم يكن أقل قمعاً لذلك ، مع النتيجة المتوقعة لتمرد الأبناء الروحي . السيطرة على الآباء التقليديين كانت موظفة باستمرار فى حياة الأبناء اليهود المثقفين الضعفاء ، المرتدين الجدد"^(٧).

فى الشعر العبرى المعاصر تطارد صورة الأب الميت العائد فى صورة شبح، الابن، وتزوره فى الأحلام تويخه لتراجعته عن التقليد اليهودى وعن إيمانه ، متضمنة أن الابن قد قتله لارتداده عن العالم الثقافى. وقد شكل مؤلف مسرحية هسكالاه Haskalah م. ز . فيربرج M.z- Feierberg حالة هذه الخيانة الثقافية من خلال اتهام بطله المرتد بقتل كل شىء فى داخله: ذاته، ووالده، وآباء والده، وعشيرته كلها"^(٨). وهو جيل قيده الإحساس بالذنب بعد ذلك، وعن طريق خلق مجتمع علمانى. واليهودى الجديد الذى يمثلته تحول الإسرائيليين بظهورهم عن النموذج الأبوى ، رمز السلطة والهوية اليهودية التقليدية . بالنسبة إليه ، لذلك ، فإن الأب المقتول البدائى ليس ملكاً يونانياً أسطورياً؛ ولكنه أب ثقافى كانوا قد دمروه بالخيانة والهجر ، وأخيراً بالرفض . ليبرر الأبناء ذنبهم ، عللوا تصرفاتهم باتهام مزدوج موجه إلى الأب : وهو الضعف من جهة، والعنف من جهة أخرى، وكلاهما يرمز إليه بالقصة الأصلية للعهد.

يقترح آلونى أن فعلة قتل الأب كانت ضرورية : "إن حقيقة كون المرء أبناً هي مصيدة من المحال الهرب منها . ماذا أمام الابن أن يفعل في الحياة سوى أن يقتل أباهة"^(٩) ومع ذلك، فإن آلونى قد حدد أسطورة أوديب، وليس حادثة الربط أو التقييد لتعقب قصته الثقافية عن الحب ، والموت، والشعور بالذنب . امتدت صورته المجازية الأوديبية إلى الدراما ، حيث يدمر الشعور بالذنب لقتل الأب الابن أيضاً .

صورة آلونى المحورية للملك الذى يقتله ابنه ، إشارة ربما إلى انشغاله غير الواعى بطبيعة السلطة . تشير عناوين مسرحياته إلى الاهتمام الشديد ، إن لم يكن الاستحواذ : "الملك أكثر الجميع قسوة" ، و"الأمير الأمريكى" ، و"ملابس الملك" ، و"نابليون حياً أو ميتاً" ، و"الملك إدى" . وهى مسرحيات للوك أو حكام دمرهم أبناؤهم . وحتى فى مسرحيات آلونى هذه، والتي اجتنبت الإشارة إلى العائلة المالكة فى عناوينها ، يقتل الابن أباه أو نموذج الأب . أكثر من ذلك، يكون الملك أو الأب شخصاً غريباً ، فاضطرابه الروحى هو السبب الذى دفع ابنه إلى اغتياله . تجسيد آخر للأب المجازى الذى يمتلك صدىً خاصاً للمجتمع الإسرائيلى ، الأب الملك المهرج الذى يرمز إلى السلطة يصبح غريباً، وتُنقص المثالية لكى تصبح قوة كوميدية مثيرة للضحك، ويعرض آلونى القيادة على أنها مثيرة للشفقة وحمقاء ، والقائد كشخص تُردد عدم قدرته على التسامح أصدااء هزيمة الرومانسية فى جيله وجيل آلونى .

إن انحراف آلونى عن معيار الواقعية الدرامية الإسرائيلى يقوم ليس فقط على خملته فى التمرد البتوى، واغتصاب العرش؛ لكن فى البناء غير الطبيعي لمسرحياته، ذلك البناء الذى هو مزيج من الأساليب الحديثة و الأصدااء الممتزجة بصنعة مسرحية غير عادية . مسرحه ليس مسرحاً ملحمياً تماماً ، وليس رمزياً

أو تعبيرًا ألمانيًا، أو عبثيًا؛ ولكنه مزيج منها جميعًا ، فهو تقطير من اتجاهات مسرحية أوروبية متنوعة سائدة منذ بداية القرن العشرين . وهى أيضًا اتجاهات أدبية راقية تقوم على شبكة عمل معقدة للنصوص ، مقيدة القارئ بنصوص مسرحياته بقدر استفادة مشاهدي عروضه . كتبت كل مسرحية من مسرحياته هي إطار القصة الخرافية ، والأسطورة الكلاسيكية، والقصة الخيالية، وأوراق اللعب، والأساطير . وترسم كل مسرحية تقاليد مسرحية مختلفة ومثيرة للجدل، من قبل تقاليد المهرجان والكاباريه والأوبريت وكوميديا الفن والتلفزيون والأوبرا.

ليس ألوني وحده هو من اختار الأسطورة الأوروبية الكلاسيكية التي تُفهم التجربة من خلالها ، فقد استفاد سوبول من بناء أسطورة أورست في ثلاثيته "أيام منزل كابلان" The Days of the House of Kaplan ، وقليل من الشعراء العبرانيين أخذ أيضًا الأساطير اليونانية كجذور روائية له بالإضافة إلى مصادره العبرية . فاستخدمهم للأسطورة اليونانية إذن هو عمل أدبي واع ذاتيًا، حيث إن الأنماط قد جُلبت، ولم تكن محلية بالنسبة إلى الثقافة المحلية . إن اختيارًا لأساطير بعينها، ولحكايات أوروبية بعينها ، مثل قصة "ملابس الإمبراطور الجديدة"، وظاهرة غير يهودية، مثل مجموعة أوراق التاروت في غجر يافا The Gypsies of Jaffa ، هو مسألة تعبير عن حاجة فنية . فهي تقترح ، في المثال الأول ، عدم استمرارية راديكالية مع ماضيه التقليدي الخاص. فقد اختار نماذج عالمية بدلاً من البقاء مرتبطًا بتقليد يهودي ، ففى "حنين إلى ثقافة العالم"، إذا استخدمنا عبارة مندلستام Mandelstam^(١٠) ، قَدِم استخدام ألوني للمصادر غير اليهودية وسيلة ليقدم عبارات مهمة من دون الحاجة إلى أن يعتمد على نظام ثقافى أو دينى واحد . تتطلب المشكلة الفنية ، كما هي الحال دائمًا في الثقافة اليهودية، مشكلة فلسفية وفنية.

ثانيًا : باستغلاله لهذه المصادر ، يُعرف آلونى الأدب العبرى بوضوح على أنه منحدر من أصل أوروبى. ويتفق هذا مع حاجته إلى تغيير مضامينه التقليدية .
ثالثًا: حول آلونى مضمون اللغة العبرية بعيداً عن أدب الماضى المقدس .
وأصبحت صدمة اللغة المصاحبة لنظام ثقافى غريب ، فى حالة آلونى ، مزدوجة الغرابة، بسبب الأمكنة الجغرافية الغربية، وتعليقاً مثيراً للضحك فى ذاته . يظهر اختيار آلونى للأسطورة الكلاسيكية إذن كأنه مسألة ادعاء أن الأسطورة "فكرة غير واضحة" غير يهودية بدرجة أقل من تخليه عن المصادر التقليدية الخاصة به.

مسرحية آلونى الثانية "ملابس الملك" (١٩٦٣)^(١١) ، قدمت الوجود الذى كان النقاد الإسرائيليون يبحثون عنه ، وهو المسرحية "العالمية" ، إلى المسرح الدرامى العبرى . فقد كانت صورة مجازية تحمل صلة ضئيلة بالحياة الإسرائيلية أو التاريخ اليهودى، لكنها مشتقة من قصة "ملابس الإمبراطور الجديدة" لهانز كريستان أندرسون . وعن طريق أخذ المسرح العبرى خارج حدود أراضيه إلى العالم التقنى الحديث ، مستغنياً بذلك عن السمات القومية ، تقدم مسرحية "ملابس الملك" الإيقاع لدراما آلونى اللاحقة . فهى تستكشف ما أسفل السطح، الذى عمل حتى ذلك الحين بوصفه المادة الوحيدة للدراما الأصلية فى إسرائيل .
خطت مسرحية "ملابس الملك" خطوة أبعد باستخدام آلونى للسخرية كي يقاوم فساد القوة ، والذى كان قد بحثه بالفعل فى مسرحية "الملك أكثر الجميع قسوة" .
فهى تسخر من كل ما هو سخيّف فى المجتمع ، مثل الكذب، وعدم الأمانة فى الحياة العامة ، والمؤسسات الرسمية فى المجتمع البيروقراطى المؤسس حديثاً ، وانحدار المثالية وأهدافها . ومع مكان المسرحية غير المحدد الهوية ، فقد رسم آلونى أفضل نماذجه المعروفة ، وهو المجتمع الإسرائيلى فى الخمسينيات .

قُدمت مسرحيته الثالثة ، "الأميرة الأمريكية" The American Princess ، على مسرح أونوت أولاً عام ١٩٦٣ ، ثم أعيد تقديمها بعد إضافة بعض التعديلات على مسرح هاييما عام ١٩٨٢ بشخصيات إضافية وحوار جديد ، وهى أفضل أعماله . فقد كُتبت لشخصيتين مسرحيتين فقط تظهران فوق خشبة المسرح، وبقية الأدوار تقوم بها أصوات تنبعث من خارج المسرح، تتحدث من خلال مكبرات الصوت . تدين قصتها المعقدة بالقدر الكبير إلى أساطير أوديب وپرسفون والملك الصياد ، كما تدين إلى القصص الخرافية. بونيفيس فيكتور فليكس فون هوهنشفادن Boniface Victor Felix ، وهو ملك بوجومانيا العظمى ، حاكم مطلق، ومعتاد المغازلة ، ماتت زوجته ، سيسليا ، منذ بضع سنوات مضت بعد إصابتها بالجنون . كان الملك قد تعرض للنفى لمدة عشرين عاماً فى دولة فى جنوب أمريكا ، وكان فى حالة فقر، يعمل مدرساً للغة الفرنسية . شاركه ابنه فرديناند ، ولى العهد ، عقابه وولعه بالنساء . يقضى بونيفيس أيامه بين أخيلة ماضيه، وآماله فى استعادة العرش . تدخل حياته دولى كوكوماكيس ، وهى أميرة أمريكية ذات طراز خاص بها، وهى فى الأصل من بوجومانيا ، والى كانت قد أحبته من قبل . وهى نموذج لمخلوقات ألوني الخيالية ، شخصية لا يمكن أن توجد فى الواقع . أرسلت إلى بونيفيس جهاز تسجيل كي يُسجل عليه ذكرياته، ثم استأجرت منتجاً سينمائياً ليقوم بإعداد فيلم عنه . وافق ابنه فرديناند على أن يقوم بدور أبيه فى الفيلم فى صباه ، وأن يتزوج والدته، وأن يصوره . ثم كان عليه أن يقوم بدوره هو ، وفقاً لما يمليه النص، ويقتل والده ، وهو الدور الذى يقوم به الآن الملك . وفى أثناء تصوير الفيلم، يطلق فرديناند الرصاص على الملك، ثم يكتشف، وهو فى حالة من الرعب، أنه تم استبدال الرصاص الحقيقى برصاص زائف وأنه قد قتل أباه بالفعل . ويكون بذلك قد تم تمثيل القصة الأوروبية فى حياة الأب والابن، والى تصل إلى ذروتها الدرامية فى

فيلم عن حياتهما ، فى رواية . فقد تم توجيه الحياة بواسطة الفن فى عمل للمسرح التحويلي Transformational Theatre ، حيث تختلط خيوط الواقع والخيال مثل موضوعات "الفوجة" * .

عند إعادة عرض مسرحية "الأميرة الأمريكية" عام ١٩٨٢ ، ناقش النقاد مرة أخرى صلتها بالمجتمع الإسرائيلى . إن وقوع أحداث المسرحية فى أرض أجنبية لا يلقى احتمال كون أحكام آلونى قريبة لما يحدث فى الوطن. "إن البناء العميق للمسرحية هو الذى يكشف عنه هناك فى أمريكا الجنوبية ، ويكشف أيضاً مصير الأب المنفى وابنه. غير أن هذا البناء العميق يعود بذلك المصير إلى ما هو قريب ومعروف"^(١٢) . وحيث إن أحداث المسرحية تقع بعيداً عن إسرائيل فإنها تعكس المجتمع الإسرائيلى ، عاكسة ما هو شائع فى أدب جيل آلونى ، وللصدع بين مثال الصهيونى وتطبيقه داخل الدولة المستقلة. لقد لعب مؤسسو الصهيونية دوراً مهماً فى التاريخ اليهودى ، ولحظة انتهائهم من أداء دورهم ، تم تهميش حلمهم على هامش احتياجات المجتمع الحقيقية . وكانت النتيجة جيلاً محاصراً بين تطلعات آبائه الرومانسية وواقعه. يسأل الملك بونيفيس سؤالاً غريباً عندما يتذكر عشيقاته السابقات ، إحداهن زيلدا Zelda : "آه يا زيلدا بوتزنيو ، هل ذهبت أخيراً إلى فلسطين؟ يشرح فيردى، فى حديث جانبي : "بلد صغير فى إفريقيا الناشئة . حيث طوائف يهودية كثيرة . وكثير من الحكى الشعبى"^(١٣) .

* Fugue الفوجة فى علم النفس هى حالة من حالات فقدان الذاكرة المؤقت قد تمتد من عدة ساعات إلى عدة أيام، تختلط فيها الأمور على العقل بين الماضى المفقود من الذاكرة . الراهن أو الحال الذى يستوعبه الذهن تماماً ويتخيل أنه يتذكره . والفوجة أيضاً فى الموسيقى الغربية الكبرى (الكلاسيكية) نوع من الفناء الموسيقى، يستخدم دروياً من الألحان المتضاربة والمتاعمة فى آن . (م . خ) .

الإشارة إلى زيلدا التى ذهبت إلى فلسطين أكثر من مجرد إثارة ساخرة؛ لأنه بالمعنى الثقافى الأوسع تعبر مسرحية "الأميرة الأمريكية" عن الانشغال المحورى للكتابة الإسرائيلية المبكرة : الثائية (وهى كلمة تتردد كثيراً فى كلمات حايم شوحام النقدية) بين أرض تخيلها الجيل الذى نضج بعيداً عنها والأرض التى اختبرها الجيل الذى سكن فيها منذ الطفولة وسوف يقرر مستقبلها. ويقدر ظهور هذا واضحاً بطريقة رمزية فى مسرحية "الأميرة الأمريكية" ، تكون المسرحية مقولة جيلية وأيديولوجية على حد سواء، تمثل مقدمة ألوني لحرب ثقافية مهمة بين الآباء والأبناء فى إسرائيل . ينطوى الصراع الأوروبى أيضاً على خيبة أمل الأبناء فى مبادئ آبائهم المتحجرة ، ومقاومة الحداثة من جيل ترى على أيديولوجيا أخلاقية . يؤكد جيرشون شاكد صلة المسرحية بالمجتمع الإسرائيلى، من خلال تفسيرها على أنها تعبير عن الموت العاطفى للحلم الصهيونى^(١٤).

إشارة أخرى فى مسرحية "الأميرة الأمريكية" إلى أن الديالكتيك الاجتماعى الإسرائيلى يكمن فى الطبيعة المختلفة للملك السابق وابنه . الأمير ، فيردى ، المتأقلم مع العالم الديمقراطى لفترة ما بعد الملكية ، وهو رأسمالى، ويمكن أن يكون سمسار عريات، والأب العجوز الحالم بماضٍ أفضل، ويتحسر على انتقاد القيم ، يشبهان ثنائى سوبول : جرشون وبوعز . إذا كانت المسرحية تنطوى على مقياس للصورة المجازية؛ فإنها تقترح تعليق ألوني على أفراد جيله أولئك الذين أعادوا خلق الماضى فى أطر رومانسية وبدائية ، وهو جيل من الملوك ضعف إلى حد الكآبة، فردى ، فج، ومندفع، وطموح، وجشع . وهو مثل بوعز ودينا فى مسرحية سوبول "العودة إلى الوطن" ، يسخر من تعلق الملك بالماضى، ويأمل استعادة مملكته. سمح له الفيلم ، فى الخيال على الأقل ، أن يقتل أباه، وأن يرث

العرش. هذا صدىً للقصة الأوروبية وللصورة الأيديولوجية ، مشابه لخطط بوعرز ليحرم حماه من ممتلكاته . قبل سوبول بعدة سنوات أثار آلونى المشكلة؛ وهى إلغاء إسرائيل لأيديولوجيا قيامها، وإحلال ثقافة تجارية مركبة للسلع محلها والمبالغة في تعظيم الذات . لاقى عرض "الأميرة الأمريكية" عام ١٩٨٢ حدة أكبر، وتوترًا أكبر كامناً بسبب الدورين المحوريين اللذين يقوم بهما الأب والابن ، إسرائيل وموشى بيكر .

ومع ذلك ، فإن إقامة المسرحية على الأسس الثقافية الاجتماعية الإسرائيلية فقط يعد من قبيل المبالغة فى تبسيط عمل معقد متعدد الجوانب الأدبية . فالصراع بين القيم القديمة والمادية التكنولوجية ليس اهتماماً إسرائيلياً فقط . كما جادل شوحام ، فإن البناء العميق للمسرحية ، يقتضى أرضاً مجازية بعيدة، تفتقد التفاصيل الثقافية والطوبوغرافية التي تؤدى إلى معرفتها . ويمزج أيضاً الانشغال العالمى بالماضى مع الماضى المعيب والحاضر الفاسد ، فالعالم القديم الموجود فى الذاكرة فقط هو عالم كامل ، والحادثة المثالية تواجه البرجماتية وتفقدها قوتها فى العالم الحديث .

ومع إشارته إلى جنوب أمريكا ونيويورك وأراضٍ أسطورية متعددة، بما فى ذلك يافا غير يافا، مثلما أن مدينة ستشورت فى مسرحية برشت ليس لها مثل فى أى مكان فى الصين ، فإن آلونى ، مع ذلك ، يمكن تعريفه على أنه كاتب مسرحى عبرى فى قراءته لبيئته الثقافية من خلال شاشة الأساطير "العالمية" بمسرحية "إدى الملك" Eddie King (١٩٧٥) ^(١٥) ، يصل تقريباً إلى ذروة عملياته الإبداعية . بعد إشارته إلى القصة فى كثير من الأعمال السابقة ، استطاع أخيراً أن يفرض مسرحية "أديب ملكاً" فى تمامها على الواقع المعاصر ومافيا نيويورك الخفية ، مع الأب الروحى فى صورة الملك. كانت إخفاقاً نقدياً؛ فقد أريكت

الجمهور، واستنكر النقاد استخدام الكاتب للدراما الكلاسيكية بطريقة مراوغة، هذا بالإضافة إلى تسلط المافيا . كان هذا قبل أن يصبح "الأب الروحي" فيلمًا موضع إعجاب الجميع.

إدى الملك ، بطل المسرحية ، الذى جُلب من جزيرة صقلية إلى نيويورك. "رسخ نفسه فى العالم الجديد؛ لكنه لم يحرر نفسه قط من العبء الذى حمله معه من "هناك" (١٦) . وسواء أكان هذا صحيحًا أم لا بالنسبة إلى جيل آلونى ، وهو الجيل الأكثر تحملاً للتعميمات السيكولوجية الكاذبة ، فقد ظل إدى مقيمًا ، وممثلًا بالاضطراب فى العالم القديم، فى حين يمثل منافسه كريون المستقبل : عالم الأعمال والحسابات وسوق الأوراق المالية . فتحت قناع كريون ، يعتلى بوعز ليقتبس مرة أخرى المسرح .

تشتمل مسرحية "إدى الملك" على مجاز ثان ، وهو مجاز المهاجرين الذين وصلوا إلى العالم الجديد، محملين ليس فقط بالأمته الأخلاقية العتيقة، ولكن بذكريات عذ مكان أفضل . وبينما ظلوا على هامش مجتمعهم الجديد، فقد كافحوا ليُزَوِّروا هوية داخل الجماعة التى خلقوها . فى الواقع إنهم يوحّدون الأرض القديمة بالأرض الجديدة ، ويوحّدون صقلية القديمة بأمريكا الجديدة، والماضى بالحاضر، والمجتمع البدائى بالمجتمع المتمددين . يرمز العالم القديم إلى قيم الماضى المرفوضة حديثًا ، والتى شكلت هوية الأرض الجديدة . يقتل إدى لآبيه ، من دون لويز قاطع الطريق ، تحل الحداثة محل التقليد . ربما يكون لولع آلونى بالملوك الفاسدين علاقة بعلمانية الثقافة الصهيونية المبكرة ، وانهايار العلاقة بين اليهود والرب .

فى مسرحية غريبة من فصل واحد ، وهى "العروس وصائد الفراشات" The Bride and the Butterfly Hunter (التي عرضت عام ١٩٦٧ ، وأعيد عرضها

عام ١٩٨٠^(١٧)، يشير آلوني مجازيًا إلى شكل مختلف من العلاقة الأوروبية ، تلك العلاقة التي بين الطلائعيين الشبان والأرض ، التي دائماً ما تُصور كشئ أنثوي، ضد رغبة الآباء، وأيضاً رغبة الرب الذي تبقى في حوزته . فهو يلمح إلى رد فعل الطلائعيين في صدامهم مع الأرض. واقتراح الشعور بالإحباط بعد "ليلة الزفاف" ، أكثر أشكال الانفصال بين المأمول والمنجز تعرضاً للمناقشة . استفاد آلوني من صورة الطلائعيين ليشير إلى أخطار تحقيق تطلعات المرء :

جئز : بصفة عامة، يقلمون على مواقف يصعب حتى تخيل أنها سوف تحدث، يعنى هذا ، يكون من المحال قبل الزفاف أن تتخيل أنها تحدث بعد الزفاف... مثل الطلائعيين الذين أتوا ليتزوجوا البلد ... أقصد أن أقول ، ليبنوا البلد... فقد كانوا يفكرون فيه طوال الوقت ، ألم يفعلوا ذلك؟ ... بل ظلوا يفكرون فيها حتى عندما وصلوا إليه^(١٨) . الوعي والحنين إلى الماضي ، ونتائج الوعد والرغبة تُوجع كل جيل مرة أخرى .

إسهام آلوني في الدراما العبرية يكمن ، بذلك ، في إقامته بناء مجازيًا فريداً نستطيع أن نختبر بواسطته عنصراً سائداً في العقل الباطن الإسرائيلي اليهودي. فقد كسر القوانين كلها من أجل خلق ما يعتقد الخبراء أنه دراما قومية ، يتطابق فقط مع مسرحية واحدة تقوم على قصة توراتية . أو أنه أعاد إبداع دراما من مصادرها الإنسانية ، معيداً إحياء أسطورة كلاسيكية، وسامحاً للضمير الغريزي لمجتمعهم أن يشكّلها . إذا كان هناك خيط روائي محكم خلال المسرحية ، فإن يكون عن جماعة (أو أمة) قدرها رحلة وحيدة نحو إدراك الذات ، وهذا مغاير لتاريخها بعد أن رفضت تبرير التقاليد .

مع إشارته إلى النظم "الغريبة" ، فإن آلوني ، مع ذلك ، يوضع بين أكثر الكتاب المسرحيين الذين يعرفون وطنياً في تطبيقه للأساطير "العالية" على نصه

الثقافى. فالدراما العظيمة كلها قد قامت على مجاز يفسر روحًا وهوية قوميتين محددين. عرفت الدراما العبرية الأولى بتقييدها بأساطيرها القومية واستغلالها. تجاوز آلونى هذه الأساطير ليخلق تصورًا دراميًا خاصًا به. ومع ذلك الإحساس بالخسارة الكامنة أسفل عرضه الدرامى ، فمحاولة الابن المسعورة للاستيلاء على عرش أبيه ، وإرادة الفرد العنيدة فى مواجهة الجماعة، تضمان حساسيته الجمالية فى إطار التقليد الأدبى الإسرائيلى .

سواء تم ذلك بوعى أو دون وعى منه ، فقد أعطى آلونى الديالكتيك الصهيونى بعداً فلسفيًا كان يفتقر إليه حتى فى تحليلات سوبول الاستطردية . إذا كان لنا أن نطبق تركيز آلونى على الرفض الأوروبى، والاستيلاء على العرش، على الجدل الأيديولوجى ، فسوف نرى أنهما أكثر قليلاً من التعبير عن التمرد . فالأبناء يرفضون آباءهم وآلهة آبائهم . فالأيديولوجيا المراجعة تُرفض، ثم تحل محل الأيديولوجيا القديمة من خلال منظوراتها المتغيرة على الرغم من وراثتها لسمات معينة من سلفها، تمامًا مثل الابن المتمرّد الذى مازال يشابه أباه^(١٩) . توضح تفسيرات الأيديولوجيا الصهيونية أن التقليد السياسى للأجيال الإسرائيلىة المتعاقبة قد بُنى على ازدياد الماضى .

خلال هذا الصراع للاستيلاء والخلق ، استطاع آلونى إعادة تأسيس الشروط الأساسية للتراجيديا فى أطر يهودية . وبينما كانت معركته المجازية (التي وضعت فى إطار الأسطورة الكلاسيكية) سياسية بدرجة أساسية فى مواجهتها للصهيونية وإسرائيل ، فإن حسم المواجهة ينقلها إلى مجال المأساة . لا تنطوى المأساة فقط على عنصر الاختيار ، فهى تصف أيضاً هذه الخيارات لتصميم مجازى متحد . يؤدى قتل الملك إلى حالة من الفوضى والعزلة وعدم الرؤية المتوقعة، تركت الأرض خرابًا فى النهاية .

الفصل العاشر

رؤية حانوخ ليفن

رؤية حانونخ ليقن

غالبًا ما يظهر الكتاب الساخرون كمحايدين سياسيين ، أو حتى محافظين. ووفقًا لما يقوله إسحاق لأوور، فإن : "لحانونخ ليقن اتجاهًا محافظًا أساسيًا ، وهو سمة عامة لكتاب الكوميديا"^(١). صحيح أن مسرحيات حانونخ ليقن ، على عكس مسرحيات سوبول، (بعيدًا عن الكباريه الساخر) نادرًا ما تُعلق بطريقة مباشرة على السياسات الإسرائيلية أو الصهيونية، ومع ذلك ، فإن استنتاجاته عن إسرائيل الحديثة تكرر المفهوم نفسه الذي عبرت عنه الدراما منذ الواقعية الاجتماعية الأولى إلى يومنا الحاضر ، وأن "التطبيع" كان منذ البداية أمرًا ملتبسًا ، وكان - غالبًا - عكسًا لخطة لتصميم الصهيونية الكبرى . إن رؤية ليقن المدنية القاسية تتحرف تمامًا عن تطلعات المؤسسين الخاصة بالأرض الزراعية . تفسر مسرحياته الكوميديّة السوداء التي تدور حول الأسرة - وكذلك كما فعلت المسرحيات الساخرة - السقوط المروع من الامتياز الأيديولوجي إلى الجانب المظلم للمملكة . إن قسوته المرئية لهُ رؤية مناسبة لعنف التجربة الحديثة بصفة عامة، وللمصير اليهودي في القرن العشرين بصفة خاصة . يُشير التمزق الجسدي والعاطفي الكامن خلف مسرحياته كلها إلى هذا المعنى للدمار : حيث يصبح النظام الأيديولوجي فوضى^(٢) . ويُشير تقطيع أوصال الجسد إلى تمزق الجسد السياسي ، إلى أمة تتطوى على نفسها . يكون هذا صميم مفهوم ليقن السياسي الواضح من خلال الدراما الخاصة به .

إن نوع الراديكالية المسرحية الخاصة بليقن، والتي أصبحت شائعة تقريبًا في الخارج، كان جديدًا في إسرائيل ، وهي عكس دراما الجيل السابق غير المدونة

نسيباً . ومثل نموذج آلوني ، يشتق عالمه السريالي من عمق اللاوعي الإسرائيلي . لقد ولد في تل أبيب عام ١٩٤٣ ، وهو ابن المهاجر بولندي . كموهبة ناضجة مبكراً ، ككاتب مسرحي وككاتب قصة ، حقق ليفن ليس فقط نجاحاً ؛ ولكن أيضاً شهرة سيئة السمعة بعروض الكباريه الساخرة المبكرة الخاصة به ، والتي هجّت الرضا عن الذات الاجتماعي والسياسي الإسرائيلي بعد حرب ١٩٦٧ هجاءً لاذعاً . فقد أفسدوا تماماً العالم الرقيق "للسخرية البناءة" لإفرايم كيشون ؛ لم يكن هناك شيء أكثر تعبيراً وأبعد مدى ، قدم أحد هذه العروض على خشبة المسرح الإسرائيلي من قبل . قليل من كتابات ليفن هو الذي لم يكن قديراً للخلاف . وصفه مؤيدوه بأنه مؤسسة - وهي سخرية لشخص كان هدفه من البداية التدمير والتمرد - وامتدحوا جسارته . ووجدته النقاد الأكبر سناً فجاً وسطحياً ومعادياً وعفويًا ومنحطاً وإباحياً . أياً كانت النظرة له ، فإن موهبته غير المشكوك فيها جعلته أحد أكثر كتاب ومخرجي المسرح أصالة في إسرائيل اليوم ، وإن كان قد وُهب خيالاً رهيباً . فقد كان هناك عديد من الأمثلة في التاريخ المسرحي الحديث لكتاب المسرح الذين يغريون الجمهور بصفة مبدئية ، يُقبلون وحتى ييجلون ، في حين ينمى الجمهور استراتيجيات الاستقبال الضرورية . كانت هذه هي الحال مع بنتر Pinter وبيكيت Beckett ، وحتى الغاضب جو أورتون Joe Orton قد أصبح شيئاً من الكلاسيكيات الحديثة . وفي إسرائيل كان حانوخ ليفن حاصلاً على جائزتين مهمتين ، جائزة ليئه بورات Leah Porat Prize عام ١٩٨٣ ، وجائزة مسكين Meskin Prize عام ١٩٨٤ .

يقع عمل ليفن ضمن أربعة تصنيفات : أولها مجموعة من عروض الكباريه الساخرة تبعت حرب الأيام الستة ، التي كانت "ملكة الحمام" من بينها . أثارت هذه المسرحيات مناقشات نقدية وشعبية ترجع في جزء منها إلى أسلوبها الروائي ، ولكن بصفة أساسية بسبب مضمونها السياسي الراديكالي الذي يسخر

من الشعب الإسرائيلي بقدر ما يسخر من قاداته. أعقب ليثن هذه المسرحيات فى السبعينيات بموجته الثانية من المسرحيات؛ وهى الدراما الكوميديّة التي تتخذ إما شكل الهزلية وإما الدراما العبثية الذى تكون فيه الأسرة ، أو ما يكون مشابهها لها ، محورية . تضمن الجزء الثالث المسرحيات "المجازية" ، التي كانت أشهرها "الإعدام" Execution (١٩٧٩)، و"آلام أيوب" The Torments of Job (١٩٨١)، و"عاهرة بابل العظيمة" The Great Whore of Babylon (١٩٨٢)، وفى موجته الرابعة عاد ليثن إلى أسلوب المسرحيات المحلية لفترة السبعينيات، وفى عام ١٩٩٢ لقى ترحيباً عاماً من الأطراف جميعها بسبب مسرحية "الطفل يحلم" The Child Dreams ، والتي كانت نقطة انطلاق فى كل من الأسلوب واللغة .

تقع أحداث مسرحيات ليثن لفترة ما بعد السخرية المحلية فى حى سكنى برجوازى، حيث تتجرف الشخصيات بياس ويدون أمل وباستسلام تام للمرض أو الموت أو الاستعباد . فهم قادرون على تحقيق التعريف بالذات فقط من خلال معارضة الآخرين ، فى حين تقدم شخصية واحدة، غالباً ما تكون امرأة، مبدأ التعريف الذى تدور حوله المسرحية والشخصيات الأخرى . يؤكد ليثن على ضيق الأفق لحياة هؤلاء الناس، مرتبطاً بالتقاليد الأخلاقية الضيقة، وتطلعات مجتمعهم فى ذلك الوقت، ومستوى الشعب كله . لم يحدد مسرحياته بالمجتمع المحلى عن طريق الإشارة إلى عناصر إسرائيلية ويهودية يمكن تعريفها ، لكن كثيراً من المراجعين اقتنع بأن الجوار فى تل أبيب هو هدف سخريته، التى تشابه - إلى حد بعيد - سخرية ليثن من الطفولة :

تعرف المنظر من الشرفة ، وموقف الحافلات والمقهى والصيدلية ،
والسينما المحلية ورائحة البحر ؛ التمشية من هنا إلى الشاطئ
تهريباً تماثل متعة السفر إلى الخارج ... وحتى عندما نقى رفيقه

إلى بابل ، أو طروادة، أو أرض كنعان القديمة، فقد أفرز رائحة مثل رائحة البصل فى وصفة بولندية، وكانت جذوره ممتدة بعمق فى المكان الذى نشأ فيه كثير من معاصرى ليثن فى الخمسينيات.^(٣)

وبينما حملت شخصياته الدرامية أسماء ذات مغزى مرتبط باليديشية ، فإن شخصيات قليلة أخرى فى مسرحياته يمكن التعرف إليها فى إسرائيل . تشتمل مسرحياته المحلية على سجل من الشخصيات التى تعمل داخل علاقات عائلية مشوهة، والتى ربما تصور - مجازاً - أبنية العلاقات الاجتماعية والسياسية . إن مسرحية "هيفيتز" Hefetz (١٩٧٢)^(٤) النموذجية تدرس الأسرة التى تنتمى إلى الطبقة الوسطى وساكن المنزل ، إن "هيفيتز" Hefetz ، إذ يفحص العلاقات بين الأم والأب، والابنة وزوج الابنة المقبل والمستأجر . كان مقررًا أن تصبح الموضوعات التى تتناولها هى نفسها العناصر الرئيسة الليفينية : الافتقار المطلق إلى التواصل بين الأفراد، والسخرية من الشباب الإسرائيلى الذى يميل إلى المثالية ، والتضحية بالضعاف والذين لا حول لهم ولا قوة من قبل المسيطرين (غالبًا النساء) ، وتغريب الناس عن رفاقهم، كلها موضوعات أعيدت تقريبًا فى المسرحيات اللاحقة كلها . يوجد أبطال ليثن داخل إطار اجتماعى هرمى ، وليس داخل التدرج المعتاد للمكانة الاجتماعية ، الثروة أو الشرف ، ولكنه نوع من القانون المتخيل للوجود الإنسانى، الذى يضع الناس ويثبتهم فى إطار هرمى للمقهورين والقاهرين، ويمارسون بتواضع قوتهم على القهر . وهم لا يقومون بهذه المهمة على المستوى النفسى أو على سبيل المحاكاة، ولكن ككائنات نمطية فى إطار عالمهم .

(تضحية الإنسان الذى لا حول له ولا قوة) هى تيمة محورية فى مسرحية "هيفيتز"، الذى وقع عليه الاختيار ليكون كبش الفداء لقوجرا، ابنة الراهبة المتتمة. يلزم موته، وهو الفكرة المهيمنة على المسرحية، الشخصيات الأخرى بكونه الحدث الوحيد المهم فى حياة هذه الشخصيات. تتبع المسرحية فى تفاصيل كثيرة مفاهيم مسرح العبث فى الخمسينيات، مؤكدة على أيديولوجيتها بأن الجنس البشرى كله ضائع، ومن دون هوية أو مشاعر أو أمل، وغير قادر على التواصل، وهى رسالة يضعها ليثن فى إسرائيل الحديثة والأسرة الإسرائيلية الحديثة. فلم يكن الجمهور الإسرائيلي قط هدفاً لهذا النوع من الحقد.

الناس فى "هيفيتز" مثيرون للضحك، قباح، وغير محبوبين، ومختلون وظيفياً. أسماؤهم إما مجازية (Hefetz وتعنى، "شئ") وإما غير ذات معنى (مثل كلامانسيا : وهى تتكون من ستة أحرف من الحروف الهجائية العبرية متتابعة). يُعيد حوار ليثن الدرامى أصداء حديث الطفولة المعبر والمختصر. تقف حوارات شخصياته فى تعارض تام مع أعمارها ومكانتها الاجتماعية ومظهرها الخارجى، إلى الحد الذى خلق تناقضاً غريباً بينها. نتج عن الصراع بين بحث تلك الشخصيات عن الإشباع الشخصى، والتدرج الهرمى للسعادة والتعس، نتج انحطاطها، الذى قُدر له أن يسود داخل مجتمع المسرحية وحده. الوسائل لتحقيق هذا الإشباع الخاطئ هى نفسها وضيفة وخاطئة.

تمر السمة الإنسانية فى مسرحيات ليثن بعملية اختزال مكثفة : فالجنازة أقرب ما تكون إلى حفل الزفاف، والمرأة هى كتلة من اللحم، والعلاقات الجنسية هى علاقات للقوة والانحطاط بين كتل من اللحم بدون هوية، وعلاقات الآباء والأبناء هى علاقات من استسلام متبادل وهكذا. تمر الشخصيات بعملية مستمرة من إمداد الإنسانية⁽⁴⁾.

اكتشف ليفن صورة لهذا المفهوم المضلل إلى حد ما للعلاقات الاجتماعية والسيكولوجية . الصورة المجازية المحورية فى مسرحية هيفيتز هى أكثر عناصرها قوة ، وكذلك الشخصية المسيطرة والبناء واللغة : فالتضحية الطقسية ليست فقط خاصة بكبش القداء الواضح، لكن ، بطريقة أو بأخرى ، خاصة بكل شخصية أخرى فى المسرحية ، فى حين أن كل شخصية هى ضحية من ضحايا فوجرا . وتخفق مأساة هيفيتز التى تحدد قدر الآخرين، لأنه يشغل أقل درجة فى السلم الإنسانى . إن الهدف ليس العنف المدمر Schadenfreude ؛ ولكن عزو المعنى إلى حياة واحدة عن طريق إبادة حياة أخرى . وكضحية نمطية مات هيفيتز وهو الشخصية المحورية فى التسلسل الهرمى للمأساة التى تشكل البناء الفلسفى لمسرحيات ليفن كلها .

فوجرا هى أولى شخصيات ليفن المسيطرة، والتى نمت لتصبح متزايدة فى وحشيتها خلال بقية الدراما . فهى تثق فى بـ "هيفيتز" ، مُعيدة تعريفها هنا وخلال المسرحيات الأخرى ، وتصبح نمطاً قاسياً تماماً . تبلغ فوجرا من العمر ٢٣ عاماً، وهو عمر دولة إسرائيل بالضبط عندما عرضت المسرحية أول مرة . فهى نرجسية وقاسية ومملوءة بحب للحياة ملتو ، فهى نموذج للتحويل الأنثوى لأسطورة الصابرا وللتوسع . طورت الفلسفة الصهيونية معنى عبثياً، وهو "تقليد أيديولوجى وحشى"^(١) .

مَنْ أَنَا مَنْ - فى الحقيقة - فوجرا التى يتحدث عنها كل فرد
كثيراً؟ هم يوافقونى بأنها امرأة شابة جميلة - لاحظ، كلمتى شابة
وجميلة - وتبلغ من العمر أربعة وعشرين عاماً فقط، وتعمل باجتهاد

شديد فى رسالة الدكتوراة الخاصة بها فى الفيزياء ، نعم الفيزياء ،
وهى مخطوبة لشاب غنى وناجح. وهى تتدقق مع الحياة، وتحب أن
تستمتع وتحصل على المتعة من كل لحظة فى حياة . هذه هى
فوجرا يا أصدقائى !^(٧)

تظهر بصفة أصلية فى ظهور هولدا فى مسرحية "ملكة الحمام" ، فوجرا
كتعارض للنظرة المثالية لشباب إسرائيل الكامل قبل عام ١٩٤٨ . وهى أيضاً
تجسيد لرؤية ليثن فى الدراما الخاصة به للنساء كلهن كمائلات مسيطرات
لأسرهن، ومحطات لأزواجهن وأطفالهن . يمثل ليثن هذا فى شخصية، الأم ،
وهو أيضاً يُدخل بمكر إشارة إلى سخرية سياسية أكثر مباشرة، عن طريق جعلها
تتذكر جولدا مائير فى مسرحية "ملكة الحمام".

إن موهبة ليثن العُظمى تكمن فى قدرته على التعامل الطبقى مع الأحداث
الشائعة والعادية . يتم تركيز ضيق أفق شخصياته وعلاقات الحب المتبادلة
والكراهية والغيرة والسيطرة والخضوع ، والتي فى ذاتها تقدم اهتماماً درامياً
ضئلاً ، بواسطة عملية الاقتران داخل طقوس التضحية والإعدام والاحتفال
والألعاب وحفلات الزفاف والمآتم، والتي تحولت بشكل كوميدى أو غريب . فقد
مزج بين عناصر من الأوبرا والسيرك والكاباريه والألحان المبنية على رواية آلام
المسيح والموشحات الدينية والدراما اليونانية ودراما سينكا . (كانت ألعاب
الأطفال والطقوس الطفولية التى تعطى طابعاً طفولياً للشخصيات الناضجة
طقساً مهماً فى مسرحية هيفيتز) .

أما مسرحية "شيتس" Shitz (١٩٧٥) فتحدد الإطار الأيديولوجى - وإلى حد
كبير الدرامى - الذى تدور فى إطاره المسرحيات، يحاسب ليثن مجتمعه من

خلال الصراع بين الأب وزوج الابنة على انشغاله بالمادية والاستهلاكية على حساب القيم الأخرى . تتطوى المسرحية على أن الموت فى الحرب فقط أسوأ بطريقة هامشية من الموت الروحى للطبقة البرجوازية الإسرائيلية . ولأول مرة يتم اتهام المجتمع الإسرائيلى على خشبة المسرح بالتخمة من الممتلكات . تشتمل مسرحية شيتس Shitz أيضاً على إحدى أكثر الإشارات وضوحاً لسطوة الدولة على حياة وموت الفرد. تشتمل حيكته غير المحكمة على شخصية تشارشس Charches ، وهى شخصية حية - ميتة أخرى فى الدراما الإسرائيلية، والذي ، بعد أن قتل فى الحرب ، يعود إلى مطاردة حميه شيتس Shitz ، ليستغله ، فى حين أن شيتس Shitz بدوره يستفيد من موت شارشس. ترتبط رمزية ليفن فى هذه المسرحية - تقريباً بالكامل - بالأحشاء والهضم ، وهو مجاز قُدر له أن يُعيد غالباً فى كل المعانى المتناقضة لكل من التبديد والاسترجاع. تتشابه أسماء الشخصيات بأصوات الاشتمئزاز : مثل الأب فيلشتس Felechts ، والأم تيشاه Tzeshah ، والابنة شبرختسى Sprachtzi ، وزوجها شارشس Charches .

يعرض ليفن خلال الدراما الخاصة به اشتمئزازه الخفيف من أولئك الذين يسيطرون على المجتمع ، مظهرًا إياهم كأناش غريبى الأطوار و غير محددين، تمت تصنيفيتهم بواسطة الإخفاق فى عمليات التصنيف الخاصة بهم . التعامل بالتواء مع خسارتهم هو المجاز الذى استخدمه لأيديولوجيا أصبحت بدائية وقذرة . قامت مسرحية "تجار المطاط" (١٩٧٨) على تقنية محورية لموانع الحمل. وفى هذه المسرحية ، ووفقاً لميكل هاندلسالتر ، عبر ليفن حواجز الذوق الجيد كلها . فقد ورث البطل صموئيل سابرول Shmuel Saprol كمية من موانع الحمل تبلغ عشرة آلاف عليه من موانع الحمل (مشيرة إلى العقم) ، يسعى إلى بيعها . إن هذه التقنية ، مع بعض النقد الاجتماعى ، يخضعان لانشغال ليفن الثابت والدائم بالشعور بالنقص الوجودى للناس الضعفاء وذوى المكانة الضئيلة .

كانت هذه، وعديد من المسرحيات الكوميديّة السوداء الأخرى ذات النصوص والموسيقى الحيّة والذكيّة، ضمن أعظم مجموعة المسرحيات الناجحة في السبعينيات في مسرح كاميري، حيث كان ليثن هو المؤلف المسرحي حتى منتصف الثمانينيات . يضع المجتمع الإسرائيلي - وهو هدف الهجاء - عيوبه عارية، ويسخر من قيمه، خلال مزيج فعال لدراسة الموضوعات الداعرة والغربة . ومع النظرة التشاؤمية لليثن، وسخريته من قيم صهيونية معينة ، فقد أصبح أكثر كتاب المسرح شهرة في عصره . فقد أرسى قواعد هجاء البرجوازيين، لكنهم أحبه في نوع من احتقار للذات شائع، متوافق تمامًا مع الماسوشية الدرامية . امتدح المعجبون هجومه على رضا إسرائيل عن ماديتها التي سادت بعد الحرب بفترة قصيرة جدًا ، وأصبح الأيقونة المسرحية التي يتردد النقاد المحدثون في مهاجمتها ، في حين تشن المؤسسات المحافظة والدينية حملات مستمرة ضده .

وصل استخدام ليثن للطقوس إلى ذروته فيما يطلق عليه المسرحيات "الميتافيزيقية" أو "الأسطورية" . حاولت هذه المسرحيات دراسة مصادر المعاناة الإنسانية والشر الإنساني ، وهي موضوعات "كبيرة" . وبالتزامه بتقاليد كتاب العبرية خلال الفترة الحديثة ، ترتبط معظم مسرحيات ليثن الميتافيزيقية بنص إما اقتبس منه وإما حُرّفه. مسرحية "الإعدام" Execution (١٩٧٩) ، هي أولى هذه المسرحيات ، وهي قلب لمسرحيات العصور الوسطى الأخلاقية ، تظهر فيها الإناث كأنصاف ملائكة. وتُعد مسرحيتا "الأم أيوب"، و"عاهرة بابل العظيمة" تنويعات على الدراما الانفعالية Passion . عنوان مسرحية "عاهرة بابل العظيمة" إشارة إلى رؤية القديس يوحنا للشيطان كعاهرة قاتلة، ومبالغة في تزيينها ، لتصبح: "بابل العظيمة" في سفر الرؤيا ١٧ .

يحاول ليفن بهذه المسرحيات أن يوسع من نطاقه الدرامى؛ بالاستفادة من العناصر الأساسية للمسرح نفسه : القصص النمطية لأبطال ملعونين ، أو أساطير أو قصص كلاسيكية، والتي وسع من خلالها اهتماماته المعروفة ، ليس بالأمر الكبير جداً أن يكون مسرحية هيفيتز وآخرين "تصورات مُسبقة" لشخصيات فى هذه المسرحيات "الأسطورية"^(٨) ، ولكن أن يعيد ليفن العدد الصغير من موضوعاته فى هذه الأعمال الفورية الأخيرة . يعطى التكنيك التلميحى والنصى هذه المشاغل موضوعية مزعومة، وربما قدرًا من المضمون الكوميدي . اقترح أتباع ليفن أنه قد عبر بهذه المسرحيات الحدود بين المحلى والعالمى ليقدم جوهر مقولته الدرامية نفسه . وفى الوقت نفسه كرر ووسع من رؤيته للسيطرة والانحدار للنساء القويات بشدة وللتضحية ، والآن فى العالم البدائى لبيئات الوحشية وعدم الرحمة .

تقع أحداث مسرحية "الإعدام" ، وهى تعارض لقصة "كل إنسان" Everyman، فى البلاط السماوى ، حيث تحل فيها النساء المسيطرات والقاتلات محل الدعوى القضائية للمقاضاة والدفاع. هؤلاء ملائكة أشرار ، لهم أسماء مجازية تثير السخرية مثل "ابتسامة الخريف" ، و"هدوء الطبيعة" ، و"رضا السماء" الذى يعكس شعار القداسة ويحوّله إلى طقس شيطانى . وبعيداً أكثر عن المسرحيات المسيحية الأخلاقية ، يأتى قرار الإعدام، وهو قدر الجسد وليس الروح .

أقيم المسرح على شكل حلقة سيرك يتمرغ فيها الرجال الضحايا فى نشارة الخشب، فى حين أن معذبهم، وكلهم من النساء ، يجلسون فى مقاعد المشاهدين. لا يترك هذا مجالاً لأي واحد من الجمهور كى يتوحد مع كل من الضحايا أو مشاهدي المسرحية الجالسين فى مقاعد دائرية . ولكن يستحق أحد

الرجال ، وهو يللوسيتير أو: "أو البقع الصفراء" ، درجة من الرحمة . فُسمح له أن يقدم ثلاث هبات إلى ملاكه المعذب ، ابتسامات الخريف : فعرض عليها الحب ، والحنان والعبودية . لا نحتاج إلى أن نقول ، إنها لم تقبل الهبات، ولذلك، و بالإضافة إلى الإخصاء الذى تحمله ، فعليه أن يعانى تاكل أطرافه . وعندما خيّر بين تحمل معاناة هذا البتر أو الموت فى الحال، فإنه يختار البتر . يبقى فوق خشبة المسرح فى صندوق بلا أطراف ، تظهر رأسه فقط، وقد اختار أن يبقى على قيد الحياة بأى ثمن .

كانت مسرحية "الإعدام" احتفاءً بالعنف كشىء لا يوازيه شىء آخر على خشبة المسرح الإسرائيلى ، مقدمة تفاصيل جرافيكية ، وفكاهة ونشاطاً مربعاً، وإفرازات ودمًا وذبحًا وتمزيقًا للأوصال وإخصاء وقتلاً واغتصاباً وقتلاً طقسياً وتشويهاً للجثث . وعلى المستوى الظاهرى ، تؤكد المسرحية على الوحدة التى لا ترحم بوالتي تجبر الناس على معاناتها، فى عالم يتطلب أن يتحملوا معاناته مع انه قد تم إخصاؤهم وإهانتهم وانحطاطهم . للمسرحية بعد سياسى أيضاً : فد "ابتسامات الخريف" ، وهى صورة متفحة من فوجرا ، لها سيطرة مطلقة ، تفوق سيطرة القتلة الرسميين . فهى التى تحدد من يعيش ومن يموت . بهذا الرمز للتطور البغيض للصابرا ، يكون لليثن وجهة نظره عن القوة والعنف والدولة . وعلى مستوى أعمق، فإن سجل الرعب يجعل من المسرحية رؤية متوافقة مع الذاكرة الجمعية لفترة ما بعد الهولوكوست . بالإضافة إلى ذلك ، تمتلك مسرحية "الإعدام" ، منطلقاً داخلياً مريراً يتعالى على وحشية مشاهدتها، وتمتلك رؤية إلى حقائق بعينها عن السلوك الإنسانى الذى نادراً ما تتم مواجهتها.

تزخر مسرحية "آلام أيوب" المعتمدة على حكاية العهد القديم ، بإشارات وتلميحات نصية ، لكن الاختلاف الجوهرى يكمن فى تحول مركزية عالم أيوب

العهد القديم إلى مركزية الإنسان لدى ليفن . لا يوجد فى مسرحيته خلاف بين الإله والشيطان، ولا يوجد رد من جانب الرياح العاصفة . فى الحقيقة، إن غياب الإله هو النقطة اللاهوتية فى المسرحية . إن العيش فى الزمن الرومانى كأنه معاصر للمسيح ، يجعل من أيوب رجلاً غنياً ، يُشاهد أول مرة فى عيد كبير حيث، وفقاً للمفهوم الأخلاقى ، يوزع هبات على المتسولين، لكن هذه الهبات لا تعدو أن تكون بقايا وجبة . ثم تحل به الكوارث بسرعة : فقدته لممتلكاته، وفقدته لأولاده، ومرضه المزمّن الذى لا يستطيع تحمله . فقد سُخر منه، وتم هجره، وفقد إيمانه بالإله . يزوره ثلاثة من أصدقائه تباعاً، والذين تعيد نصائحهم المتكررة إليه إيمانه . يُمثل إلفاز Eliphaz الاعتقاد التقليدى فى العقاب كنتيجة للخطيئة، ويوصيه بلداد Bildad بالطاعة العمياء للإله، ويعرض عليه صوفر Zophar الإله الرحيم الذى يكون حبه كحب الأب لابنه الذى لا حول له ولا قوة. إن الإطار الخاص بالعهد القديم قد أُلغى عند هذا الحد . يطلب الإمبراطور الذى تم تتويجه حديثاً أن يتخلى أيوب عن الإله . يرفض أيوب فى البداية أن يُذعن بذلك، مع أن أصدقاءه المنافقين قد استسلموا فى الحال . فهو محاصر من خلال المستقيم الخاص به فى وتد ضخم . يمر المسيح ، صاحباً خلفه الصليب الخاص به . يصل السيرك، ويجمع مالك السيرك جمهرة من الناس لتشاهد انفجار أيوب الانفعالى وعذابه وموته . وقبل أن يعلن وصيته بوقت قصير، يتخلى أيوب عن إيمانه . وبذلك تنتقل عملية إيمانه من ثقته بالنظام الجيد للعالم ، إلى إنكار الإله، ومن إعادة إحياء الإيمان بالإله الرحيم ، إلى افتقاده النهائى للإيمان عندما تصبح معاناته غير محتملة. تنتهى المسرحية كما انتهت ، بكورال من المتسولين .

وبينما تقلد المسرحية الشكل التراجيذى ، وحتى مع وجود الكورال ، تُعد آلام أيوب" تراجيذية . على العكس من ذلك ، فهى تدفع فى وجه التقليد التراجيذى،

وهى ، على العكس ، ضد - المأساوية ، محاكاة على سبيل السخرية. إن الأشياء التى يقلدها ليثن فى الوقت نفسه - التى تُفسد الشكل الدرامى بطرق متعددة، وأهمها هو هذا التسلط والبطل المتكبر الذى يبتلى لكنه يموت دون عزاء، إن وجود الألوهية قد تعرض للنقاش ولم يُحسم. واللغة خلال المسرحية كانت شعراً رائعاً، ولكنها ارتبطت بإيقاعات من العهد القديم. وبينما يوجد كشف ، أو إدراك نهائى للحقيقة - من جانب البطل - anagnorisis من نوع ما ، فهو يُعكس وإن كان لا يُوجد على الإطلاق نمواً روحياً ، أو تطهيراً أو عزاءً، وعلى ذلك لا توجد عملية تطهير . لم يكن هدف ليثن الخلاص؛ بل السخرية .

يموت أيوب بلا فائدة، وبدون كرامة . تخاطب شخصية تُعرف باسم المهرج الساخر Cynical Clown جمهور السيرك : "لا تطلب تفسيراً للدمار، أو درسا أو دلالة. فقط شاهد المسرحية : رجل يتحطم، وسوف يموت قريباً"^(٨) . وحتى عدو أيوب ، وهو جندى روماني ، يلومه بعد إنكاره الانتهازى للإله. "الشفقة . وللمقابل نفسه كان يمكن أن تموت كرجل ذى مبادئ"^(٩) . وبينما تتطوى المأساة الأدبية على إعادة تأكيد للحياة أو إعادة ميلاد لها ، لا تؤكد شخصية أيوب لليثن نظاماً كونياً أو حياة ، ولكنها - على عكس ذلك - تؤكد الفوضى والخسارة والموت . إذا كان هناك شكل من أشكال إعادة الميلاد فى المسرحية، فإنه يكون شكلاً ساخراً وغير عاطفى ، متوافقاً مع فلسفة ليثن على طول الخط : ففى بداية المسرحية يعلن أيوب أنه فى كل مرة يخلو وعاءه وتكتمل عملية الهضم، يولد من جديد^(١٠) . يقدم ليثن على تعذيب جمهوره الذى أدى به مضمون المسرحية وأسلوبها إلى الاعتقاد بأنه سوف يكون هناك مأساة ومعنى . وفى اللحظة الأخيرة ، مع ذلك ، سحب هذا بعيداً .

تقيم مقابلة ليثن لألام المسيح Passion of Christ - من العشاء الأخير إلى الصلب - إشارات مدمرة مشابهة . فأيقونته المسرحية ذات طابع مسيحي

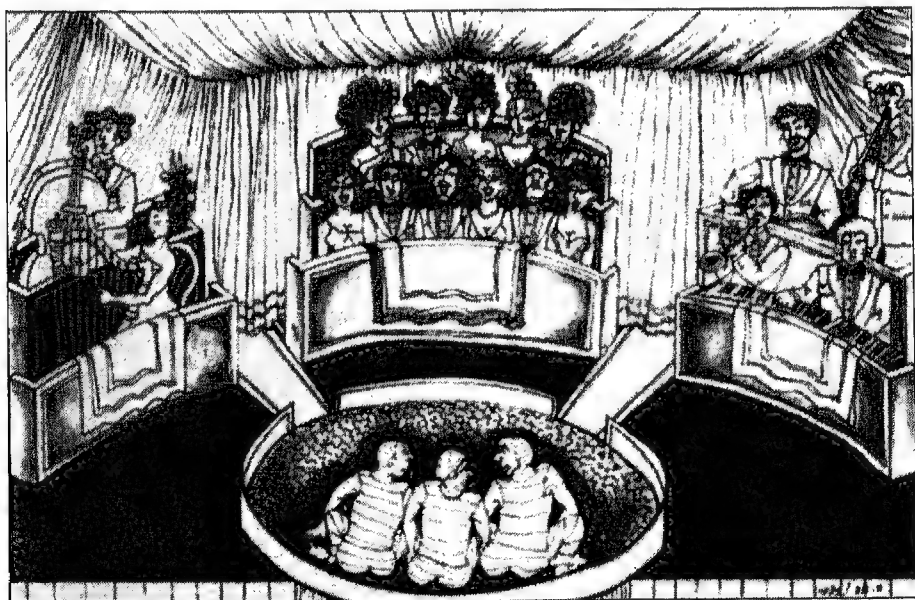
متعمد، لكن شخصية أيوب تمثل تحول المسيح المطلق . فالمسيح بطل صوفى، ورجل باركته طيبة القلب ونقائه ، يتغلب على العقبات كلها من أجل أن ينقذ الجنس البشرى، في حين أن أيوب فاشل لا علاج له، ومعاناته ضاعت هباءً . وبينما يصبح المسيح فوق الصليب أسطورة مقدسة ، يبقى أيوب على الودج جزءاً من ملاحظة ساخرة في فاصل في السيرك ، سخرية من الخلاص . تمتد خطوط متوازية مع القصة الإنجيلية خلال المسرحية : فيشير أيوب بأسلوب غير مباشر إلى معجزة الخبز والسمك، عندما يقول بسخرية : "ماذا رأينا؟" هل هي معجزة؟ أو الطبيعة؟ عظمة دجاجة تطعم اثني عشر؟^(١٢) يتحدث بلداد Bildad عن "ضعاف النفوس" ؛ ليدعم السخرية في الحديث التهكمى الذى تلقيه شخصية تُدعى المهرج العطوف Pathetic Clown ، الذى يعد مقابلاً لشخصية الإنسان لـ Ecce Homo . وبدلاً من كلمات المسيح "إلهي ، إلهي ، لماذا تخليت عني؟" يصبح أيوب : "لا تتركى وحدى مع الإله"^(١٣) . يُعترف هنا فقط باحتمالية المأساة؛ ستعرف أيوب بالتماسه هذا بغموض الإله الحقيقى ، مما يفصله عن مدهانات أصدقائه السطحية، وعن الحسابات الخاصة به .

ومع ذلك، تعتمد ممارسة ليثن على قصة فى الشريعة اليهودية ، وهى قصة أخلاقية تتأكد فيها طيبة الإله ، مع نظامه الأخلاقى . إن المشكلة الفلسفية فى قصة العهد القديم ليست هى تلك المشكلة الخاصة بالإلحاد ، ولكن السؤال الأكثر تعقيداً الخاص بقضية الألوهية . يمكن النظر إلى شخصية أيوب بطريقتين؛ فهو إما أن يكون إنساناً لن تزعزع المحن إيمانه ، فقط فى لحظة معاناته الكبرى ينكر وجود الإله ، ويمكن مقارنة هذا ، كما أشار بعض النقاد ، بصرخة المسيح الأخيرة على الصليب . وإما أن يكون ضعيف الإرادة ومشوشاً، ويدون رأى خاص به، ووافق بشغف فى البداية مع صوفر Zophar ، ثم ، متأخراً جداً ، يستسلم للإمبراطور .

تنتقل المسرحية بحزم من شبه - المأساة فى الفصل الأول بعقابها التقليدى تقريباً للبطل، إلى نوع من العبث، حيث يصبح كل شيء نكتة قبيحة ، بما فى ذلك البطل نفسه . فهو ينكر الإله، بمعنى أنه يحرمه الكبرياء، ويتركه مثاراً للسخرية. يشتمل الحدث فى النصف الثانى من المسرحية على شكل من السادية الشهوانية، والتي شبهها بعض المراجعين بأفلام فلينى ، مثل تضخيم المناخ الفاجر لآلام أيوب كفاصل فى السيرك ، فتستخدم إحدى العاهرات وتد أيوب كوسيلة للإشباع الجنىسى . وتختلط صرخات نشوتها مع آلام احتضاره.

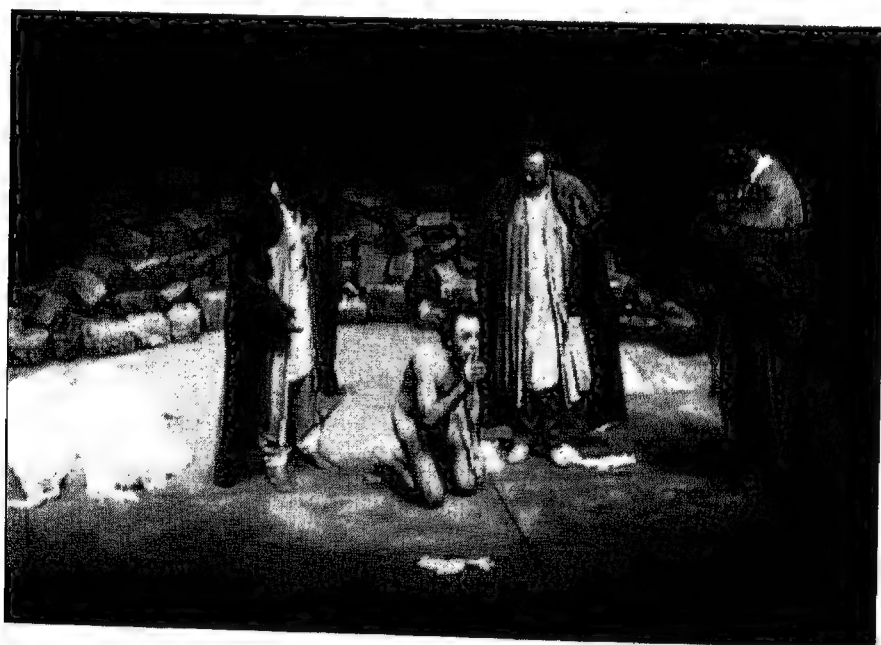
تنافس النقد والأكاديميون مع بعضهم بعضاً على اكتشاف معنى أساسى فى المسرحية ، فرآها بعضهم تسخر من الطبقة البرجوازية ^(١١) ، ورآها آخرون كمقال فى العلاقة بين الأب والابن ^(١٢) . يوجه النقد الاجتماعى الجزء الأول من المسرحية، والذي يقدم أيوب كعضو عنيد من الصفوة الغنية، يرمى بالفئات إلى المتسولين . يتوافق هذا مع رؤية ليثن للمجتمع الإسرائيلى الذى يُنضم نفسه بشراهة، دون تفكير فى المحرومين . وفى دمج احتفال أيوب العظيم ، سقوطه النهائى وصلب المسيح ، يذكرنا ليثن بقول المسيح المأثور عن عدم قدرة رجل غنى على تحقيق مملكة السماء . يطالب الأكاديميون بنظرية لاهوتية خاصة بليثن، تكون ذات دلالة بقدر كونها تحدياً عقلياً . يُشير دان ميرون Dan Miron إلى "جدال" ليثن حول وجود الإيمان أو غيابه، ووجود الإله، وهو بحث درامى منظم للكارثة والانحطاط والمعاناة والألم التى هى جوهر الوجود الإنسانى ^(١٣) . ومع ذلك ، فإن الإله ليس هو موضوع المسرحية . إذا كان وجوده مثار جدل بالفعل، فإن هذا يكون فى أقل الأطر الممكنة ، والتى يمكن أن يُتَبَأ فيها بالانحطاط الإنسان - والمجتمع - بالكامل .

عند قراءة المسرحية سواء كمأساة أو كعرض لاهوتي، نكون قد فقدنا إشارات ليثن الساخرة : إن فكرة أن الإله يعتنى بأضعف الناس تعرض نفسها عن طريق جعلهم يعانون، بشدة، الحظ العاثر الذى يتحملونه بابتهاج مستسلم . وبالنسبة إلى أيوب ، فإن الإله عبارة عن شيء من وسائل الراحة . عندما تسير الحياة على ما يرام ، يكون لدى الإنسان إيمان بالإله، ولكنه يفقد هذا الإيمان عندما يعاني، ويستعيده مع أمل الحصول على الثواب، وينكره من أجل البقاء . تكشف صرخته للرومانيين مرونته الأخلاقية حتى فى حالة التطرف : "ليس هناك إله . خلصنى من الوجد . ليس هناك إله" . ومن جهة أخرى ، كان يمكن لليثن أن يدرس ليس الإله واللاهوتية؛ ولكن الدين ، مسلحاً به كسيرك مُلتهب بإثارة الاستشهاد القوية . وفقاً لشمعون ليثى ، فإن لاهوتية ليثن أكثر من مجرد لعبة مسرحية أو مسرحية: فكلية Mishak ، تعنى الاثنين معاً ^(١٨) .



تصميم روث دار لمسرحية حانوخ ليثين "الإعدام" ، عام ١٩٧٩

لا تتحرف مسرحية "آلام أيوب"، بذلك، عن الموضوع المحورى لمسرحيات ليقن الأخرى: مثل نفاق الجنس البشرى، وضيقه، واهتمامه بالذات، وافتقاره إلى النبالة؛ و - قبل كل شيء - سجنه داخل الواقع من دون أية وسيلة للهروب، ذلك الواقع الذى يستطيع الفن محاولة تغييره لكنه دائماً ما يخفق. ومن خلال معاداته للتراجيديا، يسخر ليقن من إيمان البشرية اليائس المشتق من الدين والأدب بأن المعاناة يعقبها خلاص، وبذلك تكون ذات أهمية، أو أنها تولد النبالة. ينكر ليقن باقتلاع درامى واحد قيمة الخلاص بكل ما ينطوى عليه بالنسبة إلى التاريخ اليهودى وإلى تأسيس إسرائيل. فهو يضع الأيديولوجيا داخل حدود الخيار الإنسانى. سخريته فى هذه المسرحية سياسية بصفة أساسية.



مسرحية "آلام أيوب"، لحنوخ ليقن، عام ١٩٨١

وفقاً لليقن ، أكثر من ذلك ، للمعاناة معنى عاى ومادى ؛ فالناس لا ينضجون معنوياً من الحزن ولكنه ينتقص منهم . تهزم المحن الأخلاق والمبادئ . فالفن والأبديولوجيا ، إذن ، يكذبان . الموظف الذى أتى ليجرد أيوب من ممتلكاته كلها يقول له : "لسنا فى المسرح، ولست الممثل الرئيسى فى المسرحية . لا تجعل منا وحوشاً . نحن فقط بشر . كلنا يعود إلى منزله ، إلى زوجة وصندل ووعاء من الحساء الساخن"^(١٩) . فى يأسه، استطاع ليقن أن يدخل المناطق التى يتحاشاها الفن بصفة عامة ، وينزع كل إمكانية للفن على تغير المظهر الخارجى ، قيمتها المتفائلة والإيجابية والشافية .

تثبت قصة أيوب تعالى الجسد على الروح، والطبيعة المحيرة لحياة الروح . إن فلسفة العاهرة الوضعية (والتي تمنع تصوير مارى المجدلية تحت قدم الصليب)، هى تأكيد ليقن المعتاد على الأحشاء، والاحتفال الذى افتتحت به المسرحية، والدماء والقيء اللذين انتهت به يدعمان فكرة أولوية ماهو جسدى . ابتكر ليقن اعتراضاً ساخراً ضد الوهم المتمثل فى الغائيات الإيجابية التى ترفع البشر من الرأس، والأساطير التى تحفظ كل الفن والدين . يعرف أوزات فريدلاندر Ophrat - Friedlander فلسفة ليقن فى المسرحية "بأنها؛ "طقسى معكوس" : كل ميلاد يعنى موتاً ، المأساة سيرك، وكل المتع معاناة ... إنها علاقة دياليكتيكية، تعتمد فى أساسها على الثابت والدائرى ، من دون أى حل أو فرضيات إيجابية ، لأنه لا يوجد معبود إيجابى يحكم بواسطة قانون مؤكد"^(٢٠) . وحتى الحب الأبوى ثبت أنه وهمى"^(٢١) . اختزل الفن إلى دغدعة : يصبح أيوب وهو على التود شيئاً يشاهده ويستمتع به الجمهور ، مثلاً آخر على صور الإباحية للعنف والشهادة، والتي سخر من خلالها ليقن من جمهوره .

المهرج الساخر : وأنت منوم مغناطيسيًا ، تقف وتشاهد سقوط
شخص ما .

على وجهك ، يرتسم مزيج من الخوف والرغبة . فى انتظار اللحظة
التي تقرر مسبقًا ، والتي لا تتكرر

عندما يُلقى بجسدها إلى الأرض^(٢٣) .

ويدون الإيمان ، ويدون "الشعور بالارتياح المرتبط بالفن" ، لا يوجد شيء باقٍ؛
ولكن يوجد فراغ ، أو - بتعبير ليثن - "ثقب أسود" "a black hole" . إذا كان
جاذبًا فى تقديم إشارة لاهوتية فى المسرحية ، فإنها تكون فى الإطار العام ، وليس
فى الإلحاد أو الألوهية ، ولكن فى كره النساء . "الثقب الأسود" ، هو مهبل المرأة ،
'وصراحة المرأة القاتلة'^(٢٣) . تغنى العاهرة أغنية فجأة عن الثقب الأسود بين
رجليها ، حيث يستطيع احتواء الذكر الإفريقى ، ثم يصرخ المدير فى أيوب وهو
على الوجد : "هاى ، أنت أيها الرجل هناك ، ماذا ترى الآن ؟ هل هناك إله ؟ هل
ترى شيئًا هناك ؟ هل هناك شيء ؟ أو فقط ثقب أسود يمكن أن يحتوى الذكر
الإفريقى ؟ هه ؟"^(٢٤) الإله ، إذن ، عدم مرعب ، وكل ما تبقى هو ظلام وسرية
غامضة للمرأة .

إن استبدال ليثن هذا الثقب الأسود بالإله ، استبدال ممزوج بالاشمئزاز :
أصبح الإله إلى حد ما قوة المرأة ، القوة غير المفهومة التى تسخر وتخاف منها
دائمًا مسرحيات ليثن ، والتى عبر عنها شكسبير فى مسرحية الملك لير (الفصل
الخامس - المشهد السادس - سطر ٢١٥) . وفقًا لليثن ، تحكم الآلهة والشياطين
على حد سواء الأجزاء أسفل الحزام .

ومع أنه لا يجب فرض الهولوكوست على كل نص أدبي ، فإنه لا يمكن اجتيازها تقريباً في سيناريوهات ليثن العنيفة . ففي كثير من مسرحياته هناك إشارات غير مباشرة لها ، ربما إشارات غير واعية حتى في تأكيدها على إهدار الإنسانية قبل التدمير (كما ظهر في "آلام أيوب" و "هيفيتز" و "الإعدام") . لا يوجد حدث آخر في التاريخ الإنساني يقاوم بشدة التحول إلى فن ، والذي لا توجد فيه أية إمكانية لعملية التطهير الموجودة في المأساة ، والذي لا يجعل المعاناة ، والذي يعرض انحدار كل من الضحية والجاني . ففي المسرحية فقد أيوب المفاجئ لبيته وأسرته وصحته غير مفسر ، ومعاناته شيء سريالي ومن دون هدف . فقد أصبح ضحية بدون سبب للرومان الذين كانوا كالكثائب العاصفة ، غزوا منزله ليستولوا على ممتلكاته . وانتزعوا أيضاً سنته الذهبية .

كان تقدم الأحداث في مسرحية "آلام أيوب" بطيئاً ، وكانت الموسيقى متكررة ورتيبة ، حتى كان الانطباع الأخير انطباعاً "بارداً فظيماً" . علق كثير من النقاد على قدرة ليثن كمخرج في مقابل قدرته ككاتب مسرحي ينتقده إلياقيم يارون Elyakim Yaron للتقليل من شأن ذكاء جمهوره . فعلى سبيل المثال ، فهو يمنعهم من الربط بين الصلب وارتفاع أيوب فوق الود ، بجعل المسيح يظهر فوق خشبة المسرح ساحباً صليبه^(٢٥) . ويشير جيورا مانور Giora Manor أن ليثن فرض على الجمهور كثيراً من المعاناة والعذاب حتى إنهم أصبحوا غير مباليين بأيوب ، وأكثر اهتماماً بالممثل الذي يجلس لفترة طويلة أعلى الود وذراعه ممدتان^(٢٦) .

يمتلك مسرح ليثن الميتافيزيقي شيئاً من عقلية أنتونين أرتو Antonin Artaud : "اعتقد أن نظامه الاجتماعي الحالي جائر ويجب تدميره ... فهناك إشارات كثيرة أن كل شيء كان يقيم حياتنا عاد غير ذلك ، وأنا جميعاً مجاني ، ويائسون ومرضى" . ووفقاً لأرتو ، وهو منظر مسرح القسوة Theatre of

Cruelty ، إن وظيفة المسرح هي تحرير القوى الكامنة في العقل الباطن للجمهور، عن طريق إعطاء تعبيرات مباشرة للأحلام والاهتمامات . فهو يتصور مسرحاً "للانغماس في الملذات لكل زمان"، يعكس فيه العنف رؤية العالمين ، الأخلاقي والميتافيزيقي على حد سواء . يتناول هذا المسرح الاهتمامات الميتافيزيقية للطقوس القديمة، "وهو تعويذة تجعل شيطانيتنا تتطلق" . يجب أن تعكس "الجرائم الفظيعة ... ورعا شديداً كما يحدث في الأساطير القديمة" . تتطلق فكرة القسوة من القوى الغامضة "لمسرح تسحق فيه مشاهد القسوة جسدياً، وتقوم بتوحيماً مغناطيسياً مشاعر المشاهد الحساسة التي يتمكن منها المسرح، كما تتحكم في الرياح القوى العليا" . يفهم أرتود المسرح كمشهد كامل : خاصة "الطقسية للطقوس الديني" التي تصنعها القسوة، والحدث المركز الذي "يدفع خارج الحدود كلها"^(٢٧) .

كان لأرتو جدول أعمال شامل : فيثاار العنف والوحشية ليس في ذاتيهما؛ ولكن كجزء من عملية التطهير ، وكوسيلة لتخليص الجمهور من العنف المؤسسي الخاص به . فهو يؤمن بأنه بعد أن يمر المشاهد بتجربة العنف المقدمة فوق خشبة مسرح ، فإنه لن يريد أبداً أن يذهب إلى الحرب، أو أن يأتي عملاً عنيفاً^(٢٨) . وبينما يُعبر أرتو عن هدف مسرح القسوة ، يجتنب ليثن الإحساس بالتطهير ، فتظهر مسرحياته تقتصر إلى أي هدف خلاص شامل تحل محله حالة من الغضب العقيم وغير المسيطر عليه ضد المجتمع الذي لا يقدم للفرد شيئاً غير القاذورات والفساد . تستخلص مسرحية "الطفل يحلم" The Child Dreams ، وهي أقل مسرحياته عنفاً وأكثرها شاعرية ، أنه ليس هناك خلاص سواء في هذا العالم أو في العالم الآخر .

بعد فترة المسرحيات "الأسطورية" mythic يبدو أن ليثن قد وصل إلى نهاية قدرته الإبداعية ، لكن مع مسرحية "حمالو الأمتعة" The Suitcase Packers (١٩٨٣)^(٢٩) دخل مرحلة جديدة وأكثر نضجًا . زادت هذه المسرحية ، وهى المسرحية الثامنة عشرة لليثن ، المنطقة الاجتماعية الحديثة . وعلى عكس أعماله الأولى ، فهى تُركز على الحياة الجمعية، وليس الحياة الفردية فى الجوار المتمدين المعروف، والذي يعود إليه الآن . تتضمن مسرحية "حمالو الأمتعة" كثيرًا من الموضوعات والشخصيات التى صُوِّرت فى العمل السابق . فإذا كان هناك أى شىء جديد فهو فى الطريقة التى تم التعامل بها مع التيمات الأولى .

عنوان "حمالو الأمتعة" هو العنوان الجانبى لـ "مسرحية ذات ثمانى جنازات" A Play with eight Funerals ، والتى تقدم حلقات بعينها فى حياة خمس من أسر الجيران ، تحتوى كل منها على عنصر جسدى أو معنى مرضى . وقد تم تفسيرها كتصوير لرحلة الإنسان خلال الحياة ، "موضحة كيف تستمر الحياة، ولا تضيف الشىء الكثير"^(٣٠) . فهى حكاية رمزية لافتقاد المعنى والإحباط والتطلعات الوضيعة، ومستمدة قوتها من غضب الكاتب المسرحى الكاره للبشر فقط . فهى تُعنى بعدد من الانتقالات التى لا تؤدى إلى شىء ، وبسلسلة من الوفيات والجنازات . فالمرض والموت هما الحدثان الوحيدان ذوا الأهمية ، ترمز إليها شخصيات تجلس مع أمتعتها ، وتتجول حول المكان وإما أن تموت وإما أن تعود فى وهن إلى نقطة انطلاقها نفسها . لا نحتاج إلى أن نقول ، إنه فى العالم اللثينى هذا ، شخصية واحدة فقط تصل إلى هدفها : وهى شخصية نينا Nina ، وهى شابة تهرب ماديًا ومعنويًا، عن طريق الزواج والانتقال إلى فينا . تتحول الجنازة إلى محاكاة سريالية ساخرة ، فى حين تستمر الدراما، ويصبح الموت شائعًا .

تقع الأحداث فى الشارع أمام منازل الشخصيات ، معيداً إلى الذاكرة فى مفهومها الشامل مسرحية إلمر رايس Elmer Rice "مشهد الشارع" Street Scene (١٩٢٩) . تحول مسرحية رايس ، والتي تصور الحياة فى أحد أحياء الطبقة العاملة فى مدينة نيويورك ، جماعة معينة إلى تصوير حقيقى ومخيف شيئاً ما للمجال فى فترة ومكان معينين . وبينما تشتمل هذه الجماعة على أنواع عديدة من الجنسيات والتاريخ والثقافات والمهن الفردية ، يقدم ليفن جماعة متجانسة مسجونة داخل تاريخها وثقافتها ودينها وجنسياتها .

كانت أول جنازة لشبتاى شوستر- Shabbeter Shuster ، الذى مات من الإمساك وعدم القدرة على الحركة أو الإخراج . ويموت أمازيا Amaziah ، وهو ابن لعائلة أخرى ، وهو سبب الحياة لوالديه ، بسبب ورم خبيث فى المخ ، بعد الذهاب إلى أمريكا . وينتحر أفثير Avner ، الأحبب الذى لفظته أسرته ، ويموت الآخرون لأسباب غير محددة . يعود زوج متوفى فى شكل شبح شاب ليغوى زوجته العجوز المنحلة . الأحلام هى المهرب الوحيد للأحياء . وحتى العاهرة المحلية تحزم حقائبها وترحل إلى سويسرا (وهى يوتوبيا ليفن التى يتكرر ذكرها بسخرية) . تقنع لولا جلويتشك Lola Globchik ، وهى إحدى شخصيات ليفن النسوية الكاريكاتيرية القاسية القلب ، زوجها الضعيف بأن يضع أمه العجوز فى إحدى المؤسسات ، التى تهرب منها ، ساحبة معها حقيبتها فى عناد ، حتى تضعف إلى درجة أن تزحف على يديها ورجليها . الأحبب أفثير Avner ، طُرد بالطريقة نفسها من منزل أخيه بسبب زوجة أخيه الشرسة ، وهى من نوع رياضى Yachne المأخوذة عن الكتب الأملية المدرسية (وهى امرأة داعرة متدمرة) . تمنع بيلا ، أخت فينا ، أفثير حتى من أن يعلم بها ، وبذلك تمارس عليه سطوتها الوحشية .

تُعد المسرحية مزيجاً أسلوبياً من الواقعية والخيال، وتشتمل على شخصيات كاريكاتيرية غارقة في "العناصر المثيرة للشفقة"، كما تقول عبارة أبراهام عوز Avraham Oz . فهي شخصيات تمثل الطبقة الاجتماعية، التي يبدو أن الكاتب المسرحي يحتقرها . كتب أحد الصحفيين (لم يذكر اسمه) أنه لأن المسرحية ممتزجة بتفاصيل إسرائيلية ويهودية للواقع ، فيجب على المرء أن يكون إسرائيلياً، أو - على الأقل - يهودياً ليفهمها^(٣١) . أشار آخرون أن لغة ليغن تحتوي على أصداء إيقاعات محددة للمهاجرين البولنديين في إسرائيل . مكان وقوع الأحداث مألوف لمشاهديه القادرين على تعرف تل أبيب على الرغم من عدم ذكر اسمها . "على الرغم من عدم تحديد الزمان أو المكان، فإنه من الواضح بواسطة الإشارات، أنه يعنى الحى الأشكنازى للجنود بجوار المحطة المركزية"^(٣٢) . كل شخصية مشتقة من هيئة المحلفين البرجوازية فى المجتمع الإسرائيلى المعاصر . معظمهم ، وفقاً للمسرحية ، نماذج نسائية ليست محببة : مثل ياختى yakhne ، وينتى yente ، وزوجة الابن القاسية وغير الحنون، وزوجة الابن الكريهة، والزوجة المزعجة . شخصية أكثر إيجابية هى المرأة العجوز التى ترفض أن تُطرد، وهى صورة لكبار السن المنبوذين ولكن الأقوياء .

لكل شخص فى المسرحية حلم هلامى "مكان آخر" ، أى مكان بعيد عن الحى الخاص بهم . "لا أحد ينتظرنا فى لندن، ولكن هناك تحمل اليأس أسهل"^(٣٣) . ربما لهذا التّعس علاقة بكل من الطبيعة المتقلبة لليهود، وبالبحث عن مرعى أكثر خضرة . أخفقت الدولة فى منع الناس من الرغبة فى الرحيل ، وفقاً لفكرة اليهود القديمة بأنهم يستطيعون العيش فى أى مكان مع إلههم غير المرئى القابل للنقل"^(٣٤) . يعارض ليغن البحث عن "شئ أفضل" الذى يوجد، وفقاً لشخصياته، فقط وراء شواطئ إسرائيل، لأنهم لا يهريون - أوحى يحلمون بالهرب - إلى أمكة أخرى : يهريون بالموت ، أو بالجنون أو المرض . إن سيطرة فكرة الهرب

ترتبط بظاهرة وجودية، وليس ظاهرة إسرائيلية أو يهودية ، ليس فقط بظاهرة ترحال اليهود أو الاستقرار في الخارج ، مع أن هذا كله يحدث في المسرحية . إنه حلم الهرب من المعوقات الاجتماعية التي تُسيطر على حياة الأفراد .

في مجتمع ليفن، الأسرة تتمتع بكل الأهمية . إنه يضع تخيل فوكو Foucault للسلطة بصفة عامة في صورته المجازية عن مؤسسة الأسرة الاجتماعية المقهورة، هذه المؤسسة القوية بإخضاع الأفراد داخلها، وبالتعاون معهم على حد سواء من أجل الحفاظ على قوانينها وتقاليدها . تقبل أسر ليفن في مسرحية "حاملو الأمتعة" خضوعهم داخل نظام لا يُناقش أبداً . وبالرغم منهم ، يعمل أناسه وفقاً للمعايير التي يتلقونها عن سلوك الأسرة ، وبصفة خاصة سلوك الأسرة اليهودية، مضيفين إليه القيود الخاصة بهم . تقع الشخصيات في الحب، وتتزوج وتتجب أطفالاً لصفورة (زوجة الابن الحامل دائماً) ، ويركض كبار السن ، يراوغ الآباء أبناءهم ، ويتشاحن الرفاق، وتتنافس الأرامل على اجتذاب مشاعر الرجل ، وتتج نينا في الزواج بالطبيب . ومع ذلك، فهذه كلها أشياء تتعلق بالحياة أكثر مما يهتم القراء أو أفراد الجمهور أن يعترفوا به . لقد أمسك ليفن بإحساس مجتمع خائف ومسجون بمعايير أسرية يتوارثها جيل بعد جيل بالرغم من كل المحاولات للتغلب عليها . لا يتميز أي جيل منهم عن الجيل الآخر . فقد أخفق الشباب في تطوير رؤية عالم خاصة بهم، وظلوا مكونات متشابهة لنصوص أباؤهم .

يوضح هذا كفاح الشخصيات الذي لا ينتهي ولا يكل لتحقيق سخرية عالية . فهي تبحث عن مهرب أو إنجاز داخل الإطار الاجتماعي الخاص بها ومعاييرها . على سبيل المثال ، تمثل شخصيات ليفن النسوية التقاليد الاجتماعية التي تكبلها : فالأمهات يخططن حياة أطفالهن، والشابات يسعين إلى الزواج والزوجات

يتحكم في حياة أزواجهن . إن الهدف المحدد للشخصيات النسوية هو الزواج ودفع إيجار السكن . لا يوجد في المسرحية زنا ولا علاقات جنسية مع الأقارب، أو قتل أو فساد، ولكن فقط إشارة واحدة للشذوذ ، فعالم المسرحية عالم ، في الحقيقة ، أخلاقي ، أفقه المألوف ومعاييره الأخلاقية هما السبب الأرجح لاكتساب الشخصيات .

أناس ليثن ، بذلك ، غير قادرين على اجتتاب قضاة عالمهم البرجوازي حتى في الخيال . على سبيل المثال ، زواج نينا بالطبيب يُعلَى بطريقة ساخرة رغبة كامنة في الثقافة الشعبية اليهودية . ومع ذلك ، فإن "الزواج بطبيب" يقيدنا أكثر، وبدون رحمة، إلى البيئة التي وضعت المعايير التي تقيس إنجازها . يهتم ليثن بحياة شخصياته ومصائرهم بدرجة أقل من اهتمامه بالمجتمع الذي تكونه . فهي مرتبطة بتماسك منطقى قائم على نوع بيئتها ، وفي تصوير يعيد أصداء أى مجتمع يهودى متجانس ليس فقط في إسرائيل بل في الشتات أيضاً .

تقع أحداث مسرحية "حمالو الأمتعة" فوق خشبة مسرح عارية تماماً ، يشبه مركزها غير المضاء عربة نقل يخرج منها الممثلون . تمتد فوقها مصادر إضاءة تضئ خشبة المسرح من أعلى، وتقدم إلى الجمهور أيضاً سلسلة من الأشكال ، وتصبح جزءاً من التصميم المطلق . أخرج المسرحية مايكل ألفريدز، المخرج اللندنى الأصل (ومؤسس فرقة تجربة مشتركة shared Experience) ، وهى نقطة تحول بالنسبة إلى ليثن، الذى ظل حتى ذلك الحين يخرج مسرحياته بنفسه . جلب ألفريدز الدفء والتعاطف لشخصيات ليثن، وأضاف عمقاً إلى النص : "في هذا المجال، فإن عظمة المسرحية - التى هى واحدة من أوضح مسرحيات ليثن استطراداً وأكثرها، تركز على رسم الشخصيات والمواقف، وتدهشنا مرات ومرات بشعرها العلمانى الممتزج بلغة الحياة اليومية - لتصبح أعظم العروض" ^(٢٥) . تسير هاندلسالتز Handelsaltz إلى أحد المشاهد حيث

يرقص اثنان من الشخصيات، وقد جعله إخراج ألفرد لهذا المشهد حزيناً ومتحركاً ، حيث كان ليثن سيجعله غريباً وبارداً وقاسياً وساخراً .

هناك خطوط تواز كثيرة بين أعمال ليثن وتلك الخاصة بجو أورتون Joe Orton (١٩٢٣-١٩٦٧) ، الكاتب المسرحي البريطاني الذي تعكس مسرحياته الهزلية الاتجاه السياسي المتزايد في بريطانيا في الستينيات . ومثل ليثن ، يعبر أورتون عن رؤيته البدائية غير المحترمة من خلال الألعاب الجنسية، بالإضافة إلى العنف والمعاملة غير الإنسانية. ومثل ليثن ، ينشغل أورتون بمعالجة الموضوعات الداعرة في الأدب ، ويتناول معظمها بذكاء . وبينما يعمل في إطار تقليد الرواية الهزلية البريطانية ، فقد غيرها بواسطة تجاوز معوقاتهما، ويتوافق هذا الإطار الأيقوني البنائي مع هدفه العام بأن يكون ذا أثراً ومعبراً عن ثورته بلا معوقات .

إن الاختلاف الأساسي بين الكاتبين المسرحيين يكمن في التوجيه : فأورتون ، وهو شاذ جنسياً ، يهاجم مجتمعه بعنف ؛ كخارج على مجتمعه، وكمنبوذ اجتماعياً. يتحدث ليثن ، من جهة أخرى ، بصوت انتقادي من داخل الإجماع الاجتماعي . ومع اختلافاتهما ، فإن جدول أعمال الكاتبين متشابه من الناحية الأيديولوجية : فيحول أورتون العمل الهزلي إلى سلاح لصراع جنسي وطبقي، في حين يستخدمه ليثن كأداة لشن هجوم عنيف على الرضا الاجتماعي والقيود الاجتماعية .

ومثل ليثن ، تقدم أورتون في استخدام العنف من مسرحية إلى مسرحية . كانت المهمة الأولى لتصريح أورتون هي إثارة "أكثر ردود الأفعال الممكنة عنفاً داخل المشاهد المتوسطة (فهو البرجوازي بالتحديد)" .^(٣٦) يشير أورتون نفسه إلى أن "الجنس هو الطريق الوحيد لإثارتهم . فتقديم مزيد من الجنس يجعلهم

يصرخون في هستيريا في زمن قصير جداً؛^(٣٧) . بصفة أولية، كانت مسرحياته ناجحة نجاحاً ملحوظاً في إثارة ردود أفعال متطرفة . وأدى الرفض الجماهيري إلى إغلاق العرض الأول لمسرحية "نَهَب" Loot ، قبل أن تصل إلى لندن، على الرغم ، كما حدث مع أعمال ليثن ، من أنها حصلت على استحسان عالٍ من النقاد . واستقبلت مسرحية "ما رآه الساقى" What the Butler Saw باستحسان وازدراء عام ١٩٦٩ . وفقاً لأحد الممثلين، أراد أفراد الجمهور حقيقة أن يقفروا إلى خشبة المسرح ويقتلونا جميعاً . هذا كله معروف بالنسبة إلى مسرح ليثن . فعلى سبيل المثال ، مجموعة الممثلين في كلتا مسرحيته الساخرتين "ملكة الحمام"، و"المحب لوطنه" قد تلقت تهديدات بالقتل .

إن المفتاح إلى مذهب أورتون ، كما هو إلى مذهب ليثن ، يكمن في الأسلوب الذي يتعامل به بطريقة تقليدية وغير محببة أو حزينة مع المواقف كمصدر للكوميديا . الجنازة هي إحدى صور أورتون المحورية ، ففي الواقع، إن العنوان الأصلي لمسرحية "نَهَب" loot كان "لعبة الجنازة" Funeral Game . وفقاً لما يقوله إبنيس Innes ، فإن هذا الأسلوب يُتفه المعايير العامة للجدية^(٣٨) . وهو أيضاً يسمح بضحك الجمهور ليخفف من وقع الحقائق المخيفة . ومثل ليثن ، يؤمن أورتون بالواقعية المطلقة للعرض . وفقاً "لمبدأ التناقض" الخاص به ، وبينما لم تُكتب المسرحية وفقاً للمذهب الطبيعي، فيجب أن يتم إخراجها وتمثيلها بواقعية مطلقة . فلا يجب أن يكون هناك "اهتمام بالأسلوب"، أو إقامة "ورش عمل" أو أية محاولة لجارة مبالغة المؤلف في الحوار بمبالغة في الإخراج^(٣٩) . يقيم ليثن ، كمخرج، التناقض في مسرحياته العائلية ، منتجاً من ذلك شيئاً غريباً محدداً جداً .

لا يوجد شيء من أورتون أو أرتو في مسرحية "الطفل يحلم"^(٤٠) (١٩٩٣) لليثن، فقد استقبلت بحفاوة أكثر، وهي نقطة انطلاق واضحة لليثن ، ومن وجهة

نظر خارجية ، تعرض هذه المسرحية للفرق بين المسرح المعاصر فى غرب أوروبا والتقليد الدرامى الإسرائيلى المشتق بصفة أساسية من الأسلوب الروسى والمسرح التعبيرى . المسرحية عبارة عن بلاغة خطابية (حماسية) فى كل من اللغة والمؤثرات المرئية ، أقرب فى روحها وأسلوبها إلى سترندبرج منها إلى برخت، الذى كانت كثيرًا ما تقارن بأعماله ، وبينما كان الجمهور غير قادر على التوحد مع أى من الشخصيات ، كونت المسرحية بتمامها تجربة انفعالية ، تتشابه مع طقس أساسى . كانت الجماهير، التى اعتادت إنكار ليثن للمبادئ الأخلاقية ، دهشة من أن مسرحية له يمكن أن تقدم إليهم أثرًا من الجمال المأسوى.

ليتناسب انشغاله ، إن لم يكن استحواده ، بالأشكال المجازية الأوروبية ، تم بناء مسرحية "الطفل يحلم" على غرار أسلوب المجاز الدينى للعصور الوسطى ، بما فى ذلك علم الرموز الإنسانى، وفكرة الرحلة أو البحث . ومع عدميته العاطفية، كان ليثن متحكمًا فى شكله، ومشتتملاً على فوضى فى بناء منظم ومتحكم فيه . تقع مسرحياته فى أربعة فصول (وفى شكل البناء الكلاسيكى ذى خمسة الفصول) يرتبط كل منها بإحدى مراحل المعاناة ، مشابهة فى هدفها لرواية "رحلة الحاج" The Pilgrim's Progress . فتنتوى كل محطة على تحد أو اختبار لشخص المسرحية . فهم لم يُعطوا أسماء، بل تم تعيينهم . فكلهم موجودون داخل إطار أشبه بالحلم يتحرك من رمز إلى رمز ، بادئًا بتقديم بطيء لأناس فى غير أمكتهم يبحثون عن مأوى، وينتهى بهم الأمر مع مجموعة من الأطفال المتوفين . الصور المقدمة على خشبة المسرح صور أوروبية وليست إسرائيلية ، مع أن المكان غير محدد . الافتقار إلى التحديد يسود المسرحية مجازًا لحياة أناس ينتظرهم فيها الموت والانحدار عند كل منعنى .

بطل ليثن طفل يُجبر فجأة على مواجهة أكثر التجارب رعبًا فى الحياة من دون أوهام الحب الأبوى والأمان العائلى أو البيت التى تهون عليه ذلك . تقع

أحداث الفصل الأول فى منزله ، حيث ينحنى الأب والأم بحنان على فراش ابنهما النائم، ولكن عالمهم البسيط ، غير المسبوق فى مسرحيات ليثن السابقة ، فجأة يدخله رجل ميت مضرج بالدم ، يتبعه جنود يرتدون أحذية عسكرية غليظة، ومسلحون ببنادق أوتوماتيكية، وامرأة ترتدى زيًا أحمر . يقتلون الأب، ويطردون بقية سكان المنزل ، بمن فيهم الأم والابن الخائف . لم يعط سببًا للقتل أو لظهور المرأة المتوحشة ، لكنها معروفة كنمط للمرأة السادية الجميلة عند ليثن. وفى الفصل الثانى تحاول الأم أن تصعد على متن سفينة للاجئين مع طفلها حتى تهرب من الظالم غير المعروف . يسمح لها قائد السفينة بشرط أن تضاجعه . تتردد لكن صرخات الطفل تقنعها بأن تقدم على التضحية . تقع أحداث الفصل الثالث فى الميناء الخاص بالجزيرة التى ترسو فيها السفينة الآن خارج خشبة المسرح . أحد العسكريين مرتديًا زيه الرسمى فوق الجزيرة ، وهو أيضًا بصحبة امرأة جميلة ، يرفض السماح للاجئين بالنزول من السفينة ، لكنه مستعد لأخذ الطفل ، بسبب وجود مجموعة من الصحفيين الذين سوف ينقلون تعنته . وهو يتذكر وعد أمه ألا يسمح لأحد أن يفرقهما ، يرفض الطفل أن يترك أمه . وفى الفصل الأخير ، تعبر الأم خطأً للسكك الحديدية وتضع جثمان طفلها الميت الذى انتقل حينئذ إلى السماء، ينتظر الأطفال المتوفون الآخرون قدوم المسيح ، وهو تصور لشخصية جودو عند بيكيت . يصل المسيح ، وهو رجل مكر يرتدى معطفًا للمطر، ويحمل حقيبة مملوءة بالساعات، لكنه غير قادر على التأثير فى الزمن أو إعادة الحياة . يتبعه الجنود ويهددونه ، يختار ألا ينقذ نفسه؛ ولكن أن يموت مع الأطفال . فقد حول ليثن المسيح إلى شخصية كاريكاتيرية، وحول موته إلى نكتة ساخرة ، حارمًا الأطفال والأم التكلى من أى أمل فى المستقبل .

لم يمتنع ليثن في مسرحية "الطفل يحلم" كثيرًا عن المشاغل الفلسفية لمسرحياته الأولى ، وذلك على الرغم من براعة ضحاياه الذين يمثلون تضحية خالصة وليست ملوثة . فهم ضحايا للظروف ، وحدات للمعاناة في عالم يسعى إلى تدميرهم في المجالات الخاصة والحميمة والعامة . لقد كان في أولى مسرحياته أن ظهرت معظم شخصياته ليس كوحوش في شكل آدميين ، ولكن كأناس يواجهون الوقائع السياسية للحياة في القرن العشرين . ليس هذا فقط ، لكنهم أجبروا على الخوض في دوامة أخلاقية غير مؤهلين للخوض فيها . وفي الوقت نفسه ، قُدمت عناصر لفنية معينة في شكل مختلف ، إحداها موضوع الحرمان ، وبصفة خاصة فقد الأطفال . يمثل المشهد الأخير احتجاجًا على موت الشباب ، يذكرنا بالمسرحيات الساخرة التي يحتج فيها الجنود على موتهم ^(١١) . انشغالات أخرى في الجيش القاهر ، والضحية التي لا حول لها ولا قوة ، والبيروقراطية والقوة الفاسدة ، والنساء الساديات ، والناس الذين تسمح لهم لامبالاتهم أن يقفوا موقف المتفرج ، في حين يعانون الآخرون .

لقد هُجر كل من في هذه المسرحية : الإله والمسيح والبشر . وهكذا يبشر ليثن بنفى كل أوهام وأحلام البشر المعلقة . على سبيل المثال ، يذكر المرونة التي تسمح للحياة بأن تستمر في وجه الصعاب حتى فقد الطفل . ومع ذلك ، فهذا ليس رد فعل إيجابيًا ، لكنه مثال على ضحالة مشاعر البشر . وأصبح عالم المسرحية سياسيًا عندما وضع الشر في شخصيات يمكن للجمهور التعرف إليها ، مثل الجنود القتلة ، والقائد الذي يهدد بالاعتصاب ، والبيروقراطي المستعد لإظهار الشفقة من أجل الدعاية . وحتى الفن ، الذي مثله شاعر ، عقيم . مرة أخرى تطارد القوة المؤسسية الفرد ، منكرة عليه أي أمل في الحرية .

وبينما مسرحية "الطفل يحلم" مجاز لكابوس طفل متوقع عن الحياة السياسية الحديثة ، فإن موضوع الهولوكوست لا يمكن اجتنبه . فتبدأ المسرحية بالطفل يغنى حتى تلتين قلوب القتلة . تدور الأغنية حول نهاية فصل الصيف وقدم الليل ، وهى أغنية تذكرونا بأغنية أخرى غناها فى مسرحية "النكبة" Shoal للانزلمان Lanzmann وهو أيضاً طفل . الانتفاضات المفاجئ للجنود ذوى الأحذية الثقيلة ، ولجوء هؤلاء للقتل غير المبرر ، وسفينة اللاجئين ، وسكان الجزيرة الذين ردوها على أعقابها ، وخطوط السكك الحديدية فى المشهد الأخير ، تقدم كلها أمثلة على أيقونة الهولوكوست . ومن جهة أخرى ، تعيد إلينا الحلقات فى المسرحية أصدااء تاريخ القرن العشرين ، الذى تكون فيه الحرب واللاجئون والتهجير والضياع صوره الأساسية .

تشكل العلاقة بين الأم والابن جوهر النظام المجازى للتفاعل الإنسانى للمسرحية ، وقد أقيم على أساس تجربة ناضجة ، بدت قرارات الأم للطفل كالخيانة . يكشف ليفن الصعوبة التى يواجهها كل منهما حتى يثق بالآخر ، وعدم قدرتهما سواء على رفض الآخر أو الحياة بدونه . فهو يثير مسألة الانفصال ، وحيرة الأم فى الاختيار كانت تحسم دائماً لمصلحة ابنها . ويأتى وقت عندما تريد الأم ، وقد ضحت كثيراً من أجله ، أن تتحرر منه . وبعد أن رفضته مستخدمة هجوماً لفظياً جارحاً ، تصيح : "خذوه بعيداً عنى ! لله ، انزعوا هذا الطفل عنى !" ومع كل الرموز السياسية والموضوعات الكبيرة حول الحرب والقهر ، هذا هو تعبير المسرحية الوحيد ، ألم العلاقات الإنسانية الحميمة .

لقد جعل ليفن هذه المسرحية خالية من المشاعر الإنسانية ومن السخرية . فلم يقدم حلولاً ، ورفض أية إجابة دينية . فقد احتقر استنتاجات كامى Camus وأرتو Artaud اللذين أعطيا صبغة دينية للهدف من معاناة الحياة اليومية .

استنتاجاتهما مجرد تذكر لقصيدة مشهورة كتبها جندي إسرائيلي شاعر، وهو
حاييم جورى Hayyim Guri ، تدور حول قصة توراتية عن الربط أو التقيد ،
يظهر فيها الملك ويقيد يد إبراهيم .

لم يضح بإسحاق ، كما تقول الرواية ،

فقد عاش لسنوات عديدة ،

وراء كل ما هو طيب، حتى أظلمت عيناه .

لكنه أوصى بتلك الساعة إلى ورثته .

فقد ولدوا

بسكين في قلوبهم .^(١٧)

يبدو أن جمهور ليثن ونقاده يتوالدون في نوع الألم الذى يقدمه ، فكما زاد
تشاؤمهم يأساً، وكما زاد قسوة، احتفوا به . تستتج زيفا شامير Ziva
Shamir أن المسرحية تقدم رؤية متفائلة معكوسة ، مع أنه قد تم إنكار القيم
الأساسية - بما في ذلك حب الأم لابنها ، والأمل في تحقيق معنى من المعاناة -
وهو أفضل لأكثر الحيوانات تعساً من ذلك الذى يصوره ليثن في مسرحياته . وهو
بذلك يكون رد فعل تقريباً تطهيرياً^(١٨) . ومع ذلك ، فإنه مع الافتقار إلى القوة
الأخلاقية والنمو الروحي ، فإن المسرحية ليست مأساة . ففى الحقيقة، كان
هجوم ليثن شديد القسوة، حتى إنه من السهولة بمكان الاتفاق مع أفراهام عوز
Avraham Oz أن "صرخة ليثن ضد العالم ... تحيط بالعمل الأدبي"^(١٩) .
تحتوى مسرحيات ليثن الأولى على طبقات من الفكاهة ، وحتى الكباريه الأسود

اسرحية "الخروج للقتل" يحتفى بسخريتها وظرفها . إن مسرحية "طفل يحلم" هى مزيج من الصور الحقيرة ، على كل من المستوى المرئى واللفظى . ينظر المجتمع إلى الفنان ، وربما يكون مخطئاً ، متطلّعاً إلى التتوير . وبينما يقدم ليثن من فوق خشبة المسرح صوراً واقعية للمعاناة المعاصرة، فهو لا يحقق أكثر مما تحققة الشاشة التليفزيونية أو الصور الفوتوغرافية . لا يقدم خطابه عزاءً أو حلاً أو أملاً ، بل يقدم فقط تقريراً عن الكارثة فى زمن يكون فيه المشاهدون متمرسين مع صور العنف والألم ، لا يقدم طريقة للتغريب أو لتوجيه عاطفة الجمهور نحو الرغبة فى التغيير .

ومع اختلاف الأسلوب ولغة مسرحياته ، فقد أثنى ليثن من قبل نقاده بتكرار نفسه باستمرار . فمسرحياته مجرد تنويعات لموضوع أقل خيرية، كما يراه حايم شوحام Hayyim Shoham ، و دان ميرون Dan Miron ، و نسيم كالدرون Nissim Kalderon : "اكتشف ليثن تحولاً صغيراً فى حجم رأس الدبوس فى الحقيقة السياسية، وتذمر منها دون توقف"^(٤٥) ، "ترتبط المسرحيات ببعضها بعضاً بريابط موضوعى أو شاعرى داخلى بواسطة شفرة لثينية ، سواء أكانت لفظية أم غير لفظية فى شكل موضوع أو فى شكل تنويعات"^(٤٦) . ومن جهة أخرى ، يجادل ميشيل هاندلانز، وهو أحد أبطال ليثن ، بأن مسرحياته يجب أن تُرى كقصة واحدة زاخرة بالأعمال البطولية التى تم تطويرها . فى رأيه ، إن كل مسرحية تحمل شيئاً من سابقتها وتطوره حتى تصبح رسالتها مكتملة تماماً"^(٤٧) . كل من الاختزال والتكرار (للموضوعات) مكون للاستراتيجية الدرامية : يعمل كلاهما ليس فقط مع التنظيم البنائى لعمله، ولكنهما أيضاً مكونان مهمان بالنسبة إلى النقد الأيديولوجى للمجتمع الإسرائيلى ولأحلامه المشتركة"^(٤٨) .

لكل هذا ، يطبع مسرح ليفن نصيحة "أن يكون ذا مغزى مرتبط بالواقع" ، فقد قبضت مسرحياته الساخرة الأولى على جانب من الحالة المزاجية القومية، وقدمت على الأقل كوميديا محاكاة ساخرة، وهو الشيء الذى لم تفعله سوى قلة من كتاب المسرح الإسرائيلى الجادين . ربما يكون هو أكثرهم جميعاً استمراراً سياسياً ، آخذاً كثيراً من الموضوعات الاجتماعية إلى منتهاه، فلا يقتصر على ظاهرة واحدة، مثل الصهيونية، أو الصراع الإسرائيلى الفلسطينى . أما بناؤه المتصاعد للقمع فيبرز من خلال النزاع الداخلى للمجتمع الخاص به ، وهو ما يشبه أيضاً رفضاً للواقع السياسى .

يضع ليفن مرآة تعكس المجتمع الذى يعيش فيه . فقد اختار المجتمع ، وأثبت الواقع هذا ، لأنه لم يكن دون مقابل أن يكون ليفن أكثر كتاب المسرح إثارة للجدل فى إسرائيل - ليكسر المرأة التى تعكس الوجه القبيح . وفى وقت مسرحية "هيفيتز" قال الأستاذ إدنى سيمح Eddy Zemah إن ليفن يصور مجتمعاً فى أثناء تحوله ليصبح فاشياً ... واليوم أعرف أن وجهة نظر سيمح Zemah كانت أساسية، وأن ليفن كان مباركاً بموهبة تنبؤية تقريباً . عمد المجتمع الإسرائيلى إلى المرور بعملية يصبح بعدها فاشياً، وأصبح بالتدريج مشابهاً لشخصيات ليفن... حاول حانوخ ليفن مرة إثر مرة أن يصنع شرخاً فى جدار لامبالاة جمهوره إزاء المعاناة الإنسانية^(٩)

لاشك أن ليفن أراد أن يستخلص مشاهدوه صورة مجتمعة من صوره المشوهة للفساد والشر والقسوة والنسبية الأخلاقية، وإنكار ألم الفقد واستمراره، وإن لم يكن غالباً ما يخفق بشجاعته المضحكة . والأكثر أهمية ، هو أنه يعكس العنف فى الدراما الخاصة به، عن طريق الصور المختزنة لأكثر المناطق الإنسانية

إظلامًا من ذلك، مع الحرب والفقد . موضوعاته الداعرة التى يستخدمها بفرض السخرية هى إجابته عن "بقاء" الأيديولوجيا المشكوك فيه .

لقد لمس ليثن - من دون شك - بعض الأعصاب، وبذلك سمح لمجتمعه بقدر من إمكانية المواجهة مع ذاته ، وهى وسيلة للسخرية من الذات، والتعامل مع الألم بموضوعية، وحتى الضحك منه ، والوصول إلى مشكلات لا يمكن أن تطفو على السطح بوسيلة أخرى . ربما يكون هذا ، وليس الانحياز أو غير الانحياز السياسى ، هو السبب فى شعبيته من جهة، وفى انتشار أعماله من جهة أخرى .

عالم ليثن هو عالم يُعزى المطلقات التقليدية . ورؤيته رؤية شخصية متوترة، برغم إعجابه بكل من التراث الأسطورى اليهودى والأوربى . لا تقدم اليهودية أملاً فى الخلاص . "فالإله ليس موجوداً ليساند أى فرد فى عالم حانوخ ليثن"⁽⁸⁰⁾ . وتأكيدُه على التضحية ذو علاقة ضئيلة بالفكرة الرومانسية للخلق الإلهى بعد التدمير . إن فريدريك شليجل Friedrich Schlegel ، على سبيل المثال ، يرى التضحية والموت والإبادة الإنسانية بصورة مثالية ، وكأساس وشرط ضرورى للخلود الذى يأمل فيه الناس كلهم . ترفض رؤية ليثن هذه المثالية الرومانسية الفاسدة . فتضحيته ليست تضحية نبيلة ، بل تضحية مأساوية ، هى فقط صورة مجازية متشائمة للتقدم الذى لا مفر منه للحياة الإنسانية . إذا لم يكن هناك إله ، ولا خلاص أبداً ، فلن يمكن أن يكون هناك خلاص فى الصهيونية، والتى أكدها مسرح ليثن بشدة . ومع ذلك، فعمله يمثل إنجازاً مهماً داخل مضمون الدراما الإسرائيلية . ومسرحياته توضع بين المسرحيات القلائل منذ مسرحيات ألونى Aloni لتتجاوز المكان والزمان الحالىين، ولتقدم رسالة عالمية، مشتقة - وموجهة توجيهاً مطلقاً - من إسرائيل فى الثلاثين عاماً الماضية، ولكها يمكن تطبيقها فى أى مجتمع حديث .



تهيا دانون فى دور أم ناجى فى مسرحية "جورديش" لهيلل ميتلبونك، ١٩٩٣

الخاتمة

أصبح الدور السياسى التقدمى للفن دوراً لعرض الأيديولوجيا واستنطاقها... وهذا أقوى سلاح للسيطرة الاجتماعية^(١).

وأكثر من أى فن آخر ، يتطلب المسرح مصداقية^(٢).

تمت الإشارة خلال هذا الكتاب إلى أن المسرحيات ذات المضمون السياسى الذى يمكن تعرفه ، بما فى ذلك تلك التى تشتمل على "الأيديولوجيا المستهدفة" Target ideology - لا تكون الجسد الكامل للدراما الأصلية التى قدمت فى إسرائيل . فقد توجت المسرح الإسرائيلى بتوزيعات فى الموضوعات وغزارة فى الأشكال منذ الأزمنة الأولى فى تطور الدراما . وقد قدم مَنْ يطلق عليهم كتاب المسرح "السياسيون" أنفسهم باستمرار مادة تثير الاهتمام فى أضيق الحدود . كتب هليل ميتلبنكت Hillel Mittelpunkt برقة مجازات شعرية للعلاقات الإنسانية . ومع ذلك ، فمن بين أولئك الذين خارج المجال السياسى ، عبرت أعمال يوسف بار يوسف Yosef Bar Yosef فقط حدود إسرائيل لتحقيق نجاحاً فى الخارج . إن النجاح العالمى ليس وحده بالطبع مجال تقييم المسرحية ، مع أن دراما سوبول تستحقه بصفة استثنائية . يخشى المرء أنه فى حالات أخرى يكون غالباً مثل هذا النجاح مسألة انفعال وليس جودة . قليل من المسرحيات التى عرضت خارج إسرائيل ربط بين الاثنين ، إحداها مسرحية "جيتو" لسوبول . ومع ذلك ، فليس هناك شك أن أكثر المسرحيات التى تعرضت للجدل والمناقشة فى إسرائيل وفى خارجها ، وأكثر الكتاب الدراميين شهرة ، هم أولئك الذين ارتبطوا بشكل ما بالخطاب السياسى . وغالباً ما يتمنى كتاب المسرح السياسيون أن يواجهوا الجمهور الأجنبى بالمشكلات المحلية تحت شعار الخلاف ، مع أن

"الخلاف" في إسرائيل يتخذ شكلاً مختلفاً . وفي وجه مطلب شرعى ، ينطوى على مغالطة ، وإيمان بالوحدة الأيديولوجية اليهودية ، يؤكدون للجمهور الأجنبى وجود إجماع ليبرالى فى الرأى فى إسرائيل يعارض أمثلة معينة لسياسة الحكومة، خاصة تلك المتعلقة بالفلسطينيين .

ومهما يكن النوع الأدبى أو الوثائقى أو الواقعى أو الساخر أو المجازى التاريخى أو الرمضى ، تتحل الموضوعات السياسية والاجتماعية للدراما إلى انشغال واحد مسيطر ؛ مثل دين إسرائيل العلمانى ، وهو الصهيونية . بالنسبة إلى الدراما ، الصهيونية ظاهرة متعددة الجوانب، يكون الغزو فى جوهرها ومسائل الهوية والشتات والدين دعائمها . كل مسرحية فى هذا الموضوع توضح بعض الملامح البراقة، وتعرض كل منها وجهًا مختلفًا، فى حين تدور حول المشكلة نفسها . ليس الجدل سياسيًا على الإطلاق، بل هو أخلاقى ، فيما يتعلق بالرؤية الأخلاقية للمجتمع ، وقد تم تلخيصه بطريقة مؤثرة فى مسرحية سوبول "ليلة اليوم العشرين" . يكمن تحت قلق المستوطنين إزاء مبدأ مشروعهم ، أن نزوعهم البدهى إلى اعتباره مشروعًا قد لا يستحق الجهد دون تصميم أخلاقى مسبق . يقاوم موسى Moshe ، وهو أحد الرواد، تحوله إلى بيان رسمى ، يقول: "لمرة واحدة فى حياتنا أتاحت لنا فرصة مثل هذه لكي نبدأ كل شىء من جديد من البداية . هل يجب علينا إذن أن نقوم بذلك بطريقة أوتوماتيكية ؟ أسبب الضغط ؟ والأساطير المتعفنة؟" ينطوى كلامه على أنه هو ومعاصريه يجب أن يتخطوا "القيود المعنوية للأسطورة" (وهى إحدى عبارات أفراهام عوز Avraham Oz الشهيرة) ⁽¹⁾ برغم كل الخطر المرتقب فى كونه خارجًا عن الأيديولوجية المسيطرة .

وبسبب النقاش الذى أحاط بالأخلاق، وليس بالسياسة الحققة، فقد تجاوزت المسرحيات سياسات الأحزاب . فهى تدرس الحس والهدف وليس الاتجاه العملى، وتدرس الروح وليس الجسد . إن الروح والجسد، أو هرتسل Herzl وفرويد Freud يمثلان العناصر المتعادية المزعومة ، أى إسرائيل والصهيونية على وجه الخصوص . ففساد إحداهما يؤدي إلى فساد الأخرى ، والإصلاح سوف يؤدي إلى إصلاح، ومثل آخرين معنيين بالرخاء الأخلاقى للبلاد ، استغرق كتاب المسرح السياسيون بطريقة تنبؤية فى روح الأمة مما يثبت، متعالين بمهمتهم التدوينية، ليصبحوا مستشاريها مما يثبت، حقيقة أن اهتمامات الدراما ترتبط، بمسائل العناصر الثقافية وليس العملية الوقتية. إن إسرائيل لم تفقد وعيها بالمفاهيم الأخلاقية التى ميزت الثقافة اليهودية منذ البداية .

وبالإضافة إلى انشغالها الذى يصل إلى حد الاستحواذ تقريباً على الصهيونية وعلى المثاليات الأخلاقية للصهيونية ، تبحث الدراما أيضاً عن شئ يمكن اعتباره ممثلاً للبطل أو "الذات" ،⁽⁸⁾ وذلك بعد رفضها لأيقونة الصابرا . ومهما يكن من انطوائها المطلق على ذاتها، فلن يكون من المناسب لها أن تتشابه مع سلفها . فبطل الصابرا قد مات . وتغيرت الأيقونة المرئية واللفظية التى ألهمته . واختفت الصورة التى فعلت الأساليب والتطورات والتأثيرات المتعددة للدراما بصفة مبدئية . ومنذ ليثن إلى آخر مسرحية كتبها كتاب المسرح الشبان ، وكان كثير منهم نساء ، فقد أصبح بطل الصابرا تشويشاً غريباً لذاته، وعنيفاً وخاوياً ومراوفاً . ففى إحدى المسرحيات يُعد لجريمة اغتصاب، وهو فظ فى مسرحية أخرى ، ومدمن فودكا وسفاح أطفال . غالباً ما تقول هذه الصور عن بناء الأمة أقل مما يقوله الكتاب الماديون المتأمركون المسيطرون على التليفزيون، والذين يشوهون سمعته .

وحتى الآن، في بحثها عن بديل للهوية الإسرائيلية ، لم تقدم الدراما سوى حكم سلبي من خلال أمثلة لما لا يجب أن يكون عليه الإسرائيلي. ويعد داني هوروفيتس Danny Horowitz أحد القلائل الذين حاولوا تحديد نوع من التفرد لجيله ، وهو شيء انتزع من الصورة الجمعية المحمية. "عندما تبدأ في الترويج لمفهوم أصبحت مدمناً له ، وتققد صلتك بالواقع فلن يكون من قبيل المصادفة أن تُكتب مسرحيات عن كستتر و وينجر و يار (اسمه الحركي أفراهم سترن Avraham Stern، قائد عصاة شتيرن) . كان الثلاثة جميعاً يؤمنون بالتفرد، ونحن ، بدورنا ، نستشعر بالحاجة إلى الانفصال عن الرؤية النمطية للواقع"^(٦) . اعترض هوروفيتس Horowitz على أولوية الجمعي بسخرية كامنة في مجموعة من الرجال مرتبطة بالشتات، والذين لم تقدم أقدارهم سوى القليل لتوحي بالفردية.

وحتى ، مع تلاعب الكتاب المسرحيين ، فهم يقولون شيئاً عن إسرائيل، وعن ما هو إسرائيلي . تتحدث شخصيات جوردوش و Elig stern Gera في مسرحية "درس للوطن" Allesson for the Homeland (١٩٨٢) ، وكستتر و وينجر وهرتزل وفرويد في مسرحية : "إنها تدور" It Goes Around (١٩٧٠) لـ يوسف موندى و رواد بيتانيا، وآخرين كبدايل لكتاب المسرح ، خارجين عن زمانهم ومكانهم لينضموا إلى الجدل حول إسرائيل الحديثة . يجعلهم الكتاب متحدثين رسميين ذوى صلة بزماننا ، والنقاد والجمهور الإسرائيلي على حد سواء يبحثون عن معنى له صلة relevance ، وهي كلمة قد فُسرت في النقد الدرامي الإسرائيلي تماماً كمصطلحات سياسية . ربما يبرر نوع الارتباط الخاص بها وجود الدراما في ثقافة لاتزال تنظر إلى المسرح بشكل؛ ولكنها أيضاً مبدأ درامي.

ادعى أحد الأكاديميين الألمان المعروفين أنه إذا اختفت كتب التاريخ كلها من العالم ، وبقيت المسرحيات فقط ، فلن يكون هناك افتقار إلى المعرفة عن تطور المجتمع الإنساني^(٧) . ينطبق هذا على إسرائيل بسبب حداثة تاريخها ، والعلاقة بين المجتمع والمسرح . فقد احتفظ المسرح الإسرائيلي بوظيفته التوجيهية التقليدية ، ليعلق ويعقب تقريباً إلى درجة المشاركة في العمليات الاجتماعية . في الحقيقة ، يحدث هذا باستمرار على مشارف العملية الاجتماعية المقبلة . وكشيء أكثر من مجرد وسيلة فنية من أجل تفسير الواقع ، أثرت الدراما الإسرائيلية في الواقع ، عن طريق تناول الموضوعات التي لو لم تتناولها لظلت أقل إثارة للجمهور من الناحية التمثيلية ، مثل العلاقات الإسرائيلية - الفلسطينية ، والعلاقات الدينية - العلمانية . لذلك فإن الدراما الإسرائيلية السياسية لم تُشاهد فقط كعمل مسرحي أو فني أو كتجربة مسرحية ، ولكن كحافز للمناقشة ، والذي غالباً ما يرتبط بشيء معروف للجمهور ، ولكنه لا يُقدم على خشبة المسرح . فيستغل الفنان خشبة المسرح كمنتدى .

إن إعادة عروض المسرح الإسرائيلي لذات قيمة وثائقية تتساوى مع تلك القيمة الخاصة بأنماط الأبحاث الأخرى ، وربما تكشف حتى ما لا تكشفه المصادر الأخرى ، للسبب نفسه الذي تعبر عنه بصدق النظرة الموضوعية لمجموعة معينة ... (النصوص المسرحية) تقوم بدور محوري في التغيير المستمر في صورة الذات الجمعية الخاصة بنا .

إن عنف الجدل العام ، الذي أثار المسرحيات العبرية ، أو المعالجات المروعة بمهارة للأعمال الأجنبية ، يشهد مركزية الدراما وسلطانها في الحياة الثقافية للبلاد .

فخاصيتها نفسها كمكون أساسى للخطاب السياسى تضع الدراما فى خطر؛
أولاً : فبينما يتمنى المشاهدون أن يروا الواقع منعكساً فوق خشبة المسرح ، فهم
لا يوافقون عندما يختلف التصوير عن تجربتهم . تكون "لا يحدث مثل هذا فى
الحياة الحقيقية" ، هى العبارة النقدية المعادة مراراً وتكراراً . فالنقاد والمراقبون
والجماهير يأخذون المسرحية كشريحة من الحياة وليس كابتكار ، ولهذا يسمحون
للفنانون بحرية قليلة . وثانياً : إن الأشياء التى تمثل الواقع فى المسرحيات
السياسية غالباً ما تثير شعوراً بالمهانة بل أكثر مما يثيره الواقع نفسه . علق
المخرج عوديد فلدمان Oded Feldman بعد ردود الفعل العنيفة على مسرحية
سويول "أعراض القدس" بأن العامة يأخذون الأحداث فى الأراضى المحتلة كشئ
مسلم به ، ولكنهم يفقدون الضوابط كلها عندما يرون هذه الأحداث ممثلة فوق
خشبة المسرح . كان أحد مصادر الشكوى من الرقابة فكرة إلغاء العرض بدلاً من
إلغاء الواقع الفعلى .

يوجد فى إسرائيل تشابه بين المادة فى مسرحية سياسية أصلية وما يُقدم
على صفحات صحيفة ثقافية جادة . ولقد أعطى هذا الدراما السياسية سمة
غير عادية سواء كان ذلك لخبرها أو لعكسه . فطبيعتها الاستطردادية نفسها هى
الباسم الذى يسمح أحياناً لتدفق الصوت بأن يُسمع بوضوح . هذا هو إنجازها
لبلادها الذى لا يُقدر بشئ آخر ، ولأدبها وثقافتها ككل .

Notes

INTRODUCTION

- 1 Anita Shapira, 'Introduction', Yehuda Reinharz and Anita Shapira (eds.), *Essential Papers on Zionism* (London, Cassell, 1996), p. 12.
- 2 See Amos Elon, *The Israelis: Founders and Sons* (London, Sphere Books, 1971), p. 11.
- 3 Yaakov Hasdai, *Truth in the Shadow of War* (Zmora, Bitan, 1979), p. 80.
- 4 Gershon Shaked, *The Shadows Within* (Philadelphia, Jewish Publication Society), p. 150.
- 5 Adir Cohen, 'From the struggles of the original play' [Hebrew], *Moznayim*, vol. 12, no. 5-6, April-May 1961, p. 435.
- 6 Emanuel Sivan, *Myth, Portrait and Memory* [Hebrew] (Tel Aviv, Ma'arakhot), p. 122.
- 7 Shosh Weitz (ed.), *Summary of the Activities of Public Institutions for Culture and Art in Israel* [Hebrew] (Centre for Information and Research, July, 1994), pp. 31-46.
- 8 Dan Urian, 'Introduction' in *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, no. 2, 1995, p. 7.
- 9 Moshe Shamir quoted by Avraham Oz, 'Chasing the subject: the tragic as trope and genre and the politics of Israeli drama' [Hebrew], *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, no. 2, 1995, p. 141.
- 10 Dan Urian, 'The stereotype of the religious Jew in Israeli theatre', *Assaph C*, no. 10, 1994, p. 134.
- 11 Dan Urian, 'Introduction' in *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, no. 2, 1995, p. 7.
- 12 Ben-Ami Feingold, 'Israeli theatre now' [Hebrew], *Moznayim*, vol. 57, no. 2, December 1992, pp. 34-6.
- 13 Susan Bennett, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception* (London, Routledge, 1990) p. 94.
- 14 Urian, 'Stereotype of the religious', p. 134.
- 15 Marvin Carlson, *Theatre Semiotics (Signs of Life)* (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990), p. 12.
- 16 Urian, 'The stereotype of the religious', p. 132.

I THE 'ENTERPRISE' AND ITS REINFORCEMENT IN THE DRAMA
OF THE 1950s

- 1 Max Brod (ed.), *The Diaries of Franz Kafka 1910-1923* (Harmondsworth, Penguin Books, 1978), p. 148.
- 2 Michael Keren, *The Pen and the Sword. Israeli Intellectuals and the Making of the Nation State* (San Francisco and London, Westview Press, 1989), p. 27.
- 3 Hayyim Hazaz, 'Creation, the act of victory over chaos' [Hebrew], *Moznayim*, vol. 23, no. 2, July 1966, p. 133.
- 4 Itamar Even-Zohar, 'Hebrew literature in Israel: an historical model' [Hebrew], *Hasifrut*, vol. 4, no. 3, July 1973, p. 432.
- 5 Keren, *Pen and the Sword*, p. 35.
- 6 *Ma'aleh* 2 January 1957, quoted in Gid'on Ophrat, *Israeli Drama* [Hebrew] (Jerusalem, Tcherikover Publishers, 1975), p. 86.
- 7 Leah Porat, quoted in Ophrat, *Israeli Drama*, p. 85. This is a somewhat Zhdanovist viewpoint. Andrei Zhdanov was Stalin's chief cultural commissar who, in 1934, set out the official doctrine of Socialist Realism: artists and architects were to follow the creed of 'revolutionary romanticism' and depict the officially sanctioned vision of the new society.
- 8 See Dan Miron, *Facing the Silent Brother* [Hebrew] (Jerusalem, Keter, 1992), p. 200.
- 9 Yoram Matmor, *Mahazeh Ragil* (An Ordinary Play), (1956), in *Proza*, no. 19-20 January-February 1978, pp. 36-47.
- 10 Moshe Shamir quoted by Avraham Oz in 'Chasing the subject', p. 141.
- 11 Elite corps of the pre-Israel Defence Force army, the Haganah. The *Palmah* was disbanded with the creation of the I. D. F. in 1948.
- 12 See Emmanuel Sivan, *Myth, Portrait and Memory* [Hebrew] (Tel Aviv, Ma'arakhot, 1991), p. 193.
- 13 Israel Goor, 'The comrades' Jimmy and Habimah's Jimmy', *Batzipiah Lateatron, Bamah*, no. 87-88, Summer 1981, pp. 92ff.
- 14 Performed at the Cameri Theatre.
- 15 Waves of immigration from 1881 to 1933.
- 16 Mossinson, *In the Wastes of the Negev*, Or Am, 1989, p. 82.
- 17 *Ibid.*, p. 102.
- 18 Danny Horowitz, 'Eli Geva, the teacher of the homeland' [Hebrew], *Tedi'ot Aharonot*, October 1993.
- 19 Cohen, 'From the struggles', p. 434.
- 20 Yisrael Goor, 'Chapters of the original play in the State of Israel' [Hebrew], *Bamah*, no. 38-39, Summer 1968, p. 8.
- 21 Cohen, 'From the struggles', p. 434.
- 22 Quoted in Ophrat, *Israeli Drama*, p. 36. See also Goor, 'Chapters of the original play', pp. 12, 14.
- 23 Performed at the Cameri Theatre.
- 24 After an incident in his first version of his play had been censored, Shaham described the horror with which a 'higher authority' viewed a

- scene in which the soldiers send an Arab prisoner to fetch wood, hoping he will explode a mine and save an Israeli life. This 'authority' was apparently offended by the military realism of the play. Quoted in Ophrat, *Israeli Drama*, p. 37.
- 25 Natan Shaham, 'They Will Arrive Tomorrow', in *Bamah*, no. 66, Summer-Autumn 1975, p. 17.
 - 26 Hayyim Shoham, *Challenge and Reality in Israeli Drama* [Hebrew] (Bar Ilan University Press), 1975, p. 175.
 - 27 Yisrael Goor, 'Baring the soul at the time of attack' [Hebrew], *Bamah*, no. 40, Winter 1969, p. 129.
 - 28 In 1958 Yizhar was refused one of the most prestigious of Israel's literary prizes, the Bialik Prize, not because of any qualitative judgment of his writing, but because of his iconoclastic ideological stance.
 - 29 David Canaani, quoted in Yitzhak Laor, 'We are the twelve in the pits' dust' [Hebrew], *Ha'aretz*, 29 April 1990; also in Laor, *We Are Writing You, Homeland* [Hebrew] (Hakibbutz Hameuchad, 1995), p. 52.
 - 30 Ibid.
 - 31 Cohen, 'From the struggles', p. 435.
 - 32 See Nurit Gertz, *Hibat Hiz'ah and the Next Morning* [Hebrew] (Tel Aviv, Tel Aviv University Press, 1983), p. 70.
 - 33 See Lucien Goldmann, *The Hidden God* (London, Routledge and Kegan Paul, 1956).
 - 34 Dina Porat, 'Attitudes of the young State of Israel towards the Holocaust and its survivors', Laurence J. Silberstein (ed.), *New Perspectives on Israeli History* (New York and London, University of New York Press, 1991), p. 166. See also Sivan, *Myth, Portrait and Memory*, pp. 76-7, 98.
 - 35 See Sivan, *Myth, Portrait and Memory*, p. 76.
 - 36 Yigal Mossinson, *In the Wastes of the Negev*, p. 38.
 - 37 Ibid., p. 35.
 - 38 Myron J. Aronoff, 'Myths, symbols and rituals of the emerging state' in Silberstein, *New Perspectives*, p. 181.
 - 39 Laor, *We Are Writing You, Homeland*, p. 52.
 - 40 Goor, 'Jimmy', p. 94.
 - 41 See Sivan, *Myth, Portrait and Memory*, pp. 35-39.
 - 42 Laor, 'We are the twelve', p. 58.
 - 43 Performed at the Cameri Theatre.
 - 44 Nahman Ben-Ami, 'The heroes are tired' [Hebrew], *Al Hamishmar*, 13 November 1956.
 - 45 'With slow steps ...' [Hebrew] (author not named), *Proza*, no. 19-20, January-February 1978, p. 36.
 - 46 Ibid., p. 37.
 - 47 Ibid., p. 38.
 - 48 Matmor, *An Ordinary Play*, p. 44.
 - 49 Ehud Ben Ezer, 'Breaking through and besieged' [Hebrew], in *Keshet*, no. 3, Summer 1968, p. 124.

- 50 Matmor, *An Ordinary Play*, p. 39.
- 51 See Mitchell Cohen, *Zion and State* (New York, Columbia University Press, 1992), pp. 201–60.
- 52 Matmor, *An Ordinary Play*, p. 40.
- 53 Matmor's satirical comments about the drama of his day imply the nature of many of the dramatic norms, not least of all, the *Palmah* hero. His 'author' says of Yitzhak, the moral arbiter in the play: 'Yitzhak isn't the hero. He's not active or positive enough'.
- 54 'With slow steps . . .', p. 38.
- 55 Leah Porat quoted in 'With slow steps . . .', p. 38.
- 56 'With slow steps . . .', *Proza*, p. 38.
- 57 See Shimon Levi, *The Altar and the Stage* [Hebrew] (Or Am, 1992), p. 185.
- 58 Matmor, *An Ordinary Play*, p. 44.
- 59 Hayyim Gamzu, 'An Ordinary Play at the Cameri' [Hebrew], *Ha'aretz*, 13 November 1956.
- 60 Matmor, *An Ordinary Play*, p. 42.
- 61 In a story by Aharon Meged, 'An unusual deed', in D. Rabikovitz (ed.), *New Israeli Writers* (New York, 1969), a similar stereotypical wife is named Ziona.
- 62 Matmor, *An Ordinary Play*, p. 46.
- 63 For example, in Yehudit Hendel's *The Street of Steps* [Hebrew] and Yosef Bar Yosef's *Tura*.
- 64 See, for example: Natan Shaham, *Call Me Siomka* (1950); Aharon Meged, *Hedva and I* (1954); Moshe Shamir, *A House in Good Order* (1961); Ehud Ben Ezer, *The Quarry* (1964) [all Hebrew].

2 ZIONISM ON THE STAGE: YEARS OF PROTEST

- 1 See Susan Bennett, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception* (London, Routledge, 1990), p. 112.
- 2 Shmuel Schneitzer, *Ma'ariv*, 5 November 1982.
- 3 'Protocol: Oh what a lovely cultural war' [Hebrew], *Nekudah*, 2 May 1984, p. 70. Author's name not listed.
- 4 Ibid.
- 5 Amos Oz, *In the Land of Israel* (London, Flamingo, 1983), pp. 151–2.
- 6 At a meeting at the Israel Museum where a 'heroic' experiment to bring together artists from the Right and the Left under the auspices of the journals *Akhshav* and *Nekudah*, 'the Right did not appear with [its] writers', only representatives of the religious groups. (*Ha'aretz*, 7 December 1990).
- 7 'Oh what a lovely cultural war', *Nekudah*, 3 June 1988, p. 70.
- 8 Dan Urian, *The Judaic Nature of Israeli Theatre: a Search for Identity* (trans. Naomi Paz), unpublished manuscript, p. 93.
- 9 Avraham Oz, 'A note on the tragic Israeli situation as a challenge to the theatre' [Hebrew], *Siman Keri'ah*, no. 12–13, 1981. See also 'Chasing the

- subject: the tragic as trope and genre and the politics of Israeli drama' in *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, no. 2, pp. 137ff.
- 10 Performed at the Haifa Municipal Theatre.
 - 11 Eric Bentley, *The Theatre of War*. (London, Eyre Methuen, 1972), p. 358.
 - 12 David Alexander, *The Court Jester and the Ruler. Political Satire in Israel 1948-1984* [Hebrew] (Tel Aviv, Sifriat Poalim, 1986), p. 145.
 - 13 Ibid.
 - 14 Performed at the Cameri Theatre.
 - 15 See Yigal Boorstein, 'The people of "Everything's Okay"' [Hebrew], *Ha'aretz*, 15 May 1970.
 - 16 Hanokh Levin, *The Queen of the Bath tub* [Hebrew] in *Mah Eikhpat Latzipor* (Hakibbutz Hameuchad, 1987), p. 66.
 - 17 Mossinzon, *In the Wastes of the Negev*, p. 20.
 - 18 The word *sabra* is a corruption of the Hebrew word *tzabar* which means both a native-born Israeli and a prickly pear.
 - 19 Levin, *Queen of the Bath tub*, p. 66.
 - 20 Mossinzon, *In the Wastes of the Negev*, p. 50.
 - 21 Levin, *Queen of the Bath tub*, p. 66.
 - 22 Mossinzon, *In the Wastes of the Negev*, p. 14.
 - 23 Ibid.
 - 24 Levin, *Queen of the Bath tub*, p. 89.
 - 25 Ibid., p. 91.
 - 26 Ibid.
 - 27 Ibid., p. 89.
 - 28 Boorstein, 'Everything's okay', pp. 61-2.
 - 29 Ibid.
 - 30 See Moshe Zimmerman, *The End of the Myth: Hebrew Drama Following the Six-Day War* [Hebrew], (unpublished Ph.D thesis, Tel Aviv University, 1991), p. 65.
 - 31 Ibid.
 - 32 Performed at the Tzavta Theatre.
 - 33 Alexander, *The Court Jester*, p. 142.
 - 34 Amos Kenan, *Comrades Tell Stories About Jesus* [Hebrew] in *Mahazot* (Tel Aviv, Proza Books, 1978), p. 15.
 - 35 Ibid., p. 14.
 - 36 Ibid., p. 15.
 - 37 This refers to Moshe Shamir's *Hu Halakh Basadot* (He Walked in the Fields), credited as the first Israeli play. It was produced in 1948 on the back of army lorries in the battlefield. It achieved great popular success and both disseminated and reflected many of the popular doctrines of the day.
 - 38 Shosh Avigal, 'When and why are plays banned in their entirety?' [Hebrew], *Hadashot*, 28 July 1989.
 - 39 Oz, 'A note on the tragic situation', pp. 284ff.

- 40 Ibid.
- 41 A Jew of Spanish origin, now predominantly from the Middle East and Africa.
- 42 Performed at the Haifa Municipal Theatre.
- 43 N. Ben Ami, 'Two plays at the Haifa Theatre' [Hebrew], *Ma'ariv* 8 July 1975.
- 44 Performed at the Carmel Theatre.
- 45 See Zimmerman, *The End of the Myth*, p. 112.
- 46 Prostitute of Jericho who saved the spies sent by Joshua by hiding them in her house (Joshua 2:1-21; 6:17, 22-25).
- 47 Josef Mundi, *Moshel Yeriho* (The Ruler of Jericho), (Tel Aviv, Akshav, 1975), p. 56.
- 48 Ibid., p. 35.
- 49 For example, S. Yizhar, *Hashavui* (The Prisoner) 1948; Amos Kenan, *Haderekh el Ein Harod* (The Road to Ein Harod) 1984, 1985; David Grossman, *Hazeman Halzahov* (The Yellow Wind) 1987.
- 50 Mundi, *The Ruler of Jericho*, p. 25.
- 51 Israel Goor, 'A distorted reflection' [Hebrew], *Batzitzyah Lateatron*, *Bamah* no. 87-88, Summer 1981, p. 68.
- 52 Goor, 'A distorted reflection', p. 68.
- 53 N. Oren, *Yedi'ot Aharonot*, 5th September 1980.
- 54 Bennett, *Theatre Audiences*, p. 112.
- 55 'The Palestinian Girl in the mirror of psychohistory', [Hebrew] *Ma'ariv* 1st November 1985.
- 56 E. D. Hirsch's term, quoted in Robert Boyers, *Atrocity and Amnesia* (Oxford and New York, Oxford University Press, 1985), p. 6.
- 57 T. Rubinstein, 'A group - get up and go' [Hebrew], *Ilon* 77, no. 40-41, April-May, 1983, p. 39.
- 58 'A. B. Yehoshua, 'A summary of the festival of "alternative theatre" in Acre', [Hebrew] *Ilon* 77, no. 24, 1980, p. 8.
- 59 Giora Manor, 'A return to realism?' [Hebrew], *Bamah*, 94, Winter, 1983, p. 5.
- 60 Michael Handelsaltz, 'Even the good are bad' [Hebrew], *Ha'aretz*, 20 October 1983.
- 61 See Graham Holderness, *The Politics of Theatre and Drama* (Basingstoke and London, Macmillan, 1992), p. 12.
- 62 Playwright Motti Lerner in a lecture at the Oxford Centre for Hebrew and Jewish Studies, 1989.
- 63 Michael H. Heim and Simon Karlinsky (ed.), *Letters of Anton Chekhov* (London, The Bodley Head, 1973) p. 200.

3 THE ISRAELI-PALESTINIAN WAR

- 1 See Dan Urian, 'Theatre and the Intifada' in *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, no. 2, 1995, pp. 207-20; also 'The emergence of the Arab image

- in Israeli theatre 1948–1982' in *Israel Affairs*, vol. 1, no. 4, Summer 1995, pp. 101–27.
- 2 Shosh Avigal, 'Everyone wants to live', *Modern Hebrew Literature*, no. 11, Autumn–Winter 1993, p. 19.
 - 3 Aviva Sha'avi, 'Sobol syndrome' [Hebrew], *Yedi'ot Aharonot* 15th January 1988.
 - 4 Performed at the Tzavta and Cameri theatres, revived at the Beer Sheva Theatre.
 - 5 Performed at the Tzavta Theatre.
 - 6 Miriam Kainy *Kmo Kadur Barosh* (Like a Bullet in the Head), photocopy, p. 27.
 - 7 *Ibid.*, p. 34.
 - 8 Performed at the Neve Tzedek Theatre.
 - 9 Performed at the Haifa Municipal Theatre.
 - 10 A militant right-wing organisation headed by Rabbi Meir Kahane advocating the expulsion of the Arabs from Israel.
 - 11 Ychoshua Sobol, *Hapalestina'it* (The Palestinian Girl) (Or Am, 1985), pp. 44–5.
 - 12 *Ibid.*, p. 72.
 - 13 Yitzhak Laor, *Ephraim Returns to the Army*, photocopy, p. 26.
 - 14 *Ibid.*, p. 38.
 - 15 *Ibid.*, p. 13.
 - 16 Avraham Oz takes a less positive view of the play, deeming it 'a convenient instrument of self-exoneration in the tradition of liberal Zionist apologetics, its political idiom infected by condescension and voyeurism'. In an interview, according to Oz, Hazor revealed that one of the earlier versions of the play located the action in pre-1948 Palestine, the characters being members of an anti-British underground group, the Stern Gang. Oz, 'Chasing the subject', *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, part 2, 1995, p. 151.
 - 17 Ran Gilboa, 'After all there's something new in Acre' [Hebrew] *Ha'ir*, 10 October 1990.
 - 18 Performed at the Cameri Theatre.
 - 19 A. P. Foulkes, *Literature and Propaganda* (London and New York, Methuen, 1983), p. 79.
 - 20 Motti Lerner, *Helei Mashiah* (The Pangs of the Messiah), (Or Am, 1988), p. 83.
 - 21 *Ibid.*, p. 27.
 - 22 Giora Manor, *Al Hamishmar* 21 June 1987.
 - 23 Michael Handelsaltz, *Ha'arets*, 23 June 1987.
 - 24 'You can't argue', *Jerusalem Post* 23 October 1987.
 - 25 Gidi Avivi, 'The pangs of Ofra' [Hebrew], *Kol Ha'ir* 27 March 1987.
 - 26 *Ibid.*
 - 27 Boyers, *Atrocity and Amnesia*, p. 19.
 - 28 For an exposition of urban space as a political forum see Mitchell

Berman, *All That is Solid Melts Into Air* (London and New York, Verso, 1983).

29 Lerner, *Pangs of the Messiah*, p. 47.

30 Leviticus 26, 27ff in *The Palestinian Girl*, p. 49.

31 A. B. Yehoshua's *Na'im*. Na'im, an Arab boy, quotes from one of the Hebrew poet H. N. Bialik's poems. Amos Kenan's Mahmoud in *The Road to Ein Harod* quotes part of a nationalistic poem by the Hebrew poet Saul Tchernichowsky.

4 ZIONISM ON THE STAGE: SOBOL'S CASE

- 1 Herbert Lindenberger, *Historical Drama* (Chicago, University of Chicago Press, 1975), p. 12.
- 2 Ibid., p. 6.
- 3 Eric Bentley, *The Theatre of War* (London, Eyre, Methuen, 1972), p. 358.
- 4 Yosef Mundi, 'My theatre' [Hebrew], *Iton* 77, no. 84-85, January-February 1987, p. 103.
- 5 Bennett, *Theatre Audiences*, p. 161.
- 6 The 1927 act permitting theatre censorship in Israel was repealed in 1991.
- 7 Shoshana Weitz, 'The socio-political role of Israeli theatre' *Ariel* n.d.
- 8 Yehoshua Sobol, 'An artist in his land' [Hebrew], *Bamahaneh*, no. 10-11, September 1983, p. 15.
- 9 Sobol in Clive Sinclair, 'Joshua Sobol: Interview', *Index on Censorship*, vol. 14, no. 1, February 1985, p. 25.
- 10 Sobol in Yehudit Livna, 'What's bothering Yoash Shapiro?' [Hebrew], *Davar*, 14 March 1974.
- 11 Amos Oz, 'The way of the wind' in *Where the Jackals Howl* (London (trans. Mauric Goldberg-Bartura), Fontana Books, 1983).
- 12 Yehoshua Sobol, *Sylvester '72* (photocopy, 1974), p. 14.
- 13 Sobol in Livna, 'Yoash Shapiro'.
- 14 Sobol, *Sylvester '72*, p. 11.
- 15 Ibid., p. 4.
- 16 Yisrael Goor, 'Another well-parked evening at the Stage 2 of the Haifa Municipal Theatre' [Hebrew], *Batzippiyah Lateatron* [In the hope of a theatre]. *Bamah*, no. 87-88, Summer 1988, p. 62.
- 17 Sobol, *Sylvester '72*, p. 23.
- 18 Boaz Evron, 'An allegory of father and sons' [Hebrew], *Yedi'ot Aharonot*, 10 April 1974.
- 19 Ibid.
- 20 Sobol, *Sylvester '72*, p. 29.
- 21 Ibid., pp. 32-3.
- 22 J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice* 3 (New York and Cambridge, Cambridge University Press, 1991) pp. 182-3.
- 23 Lecture, Oxford, 18 May 1995.
- 24 Performed at the Habimah Theatre.

- 25 David Horowitz, *My Yesterday* [Hebrew]. (Tel Aviv and Jerusalem, Schocken Books, 1970), p. 105.
- 26 *Kehiliyatenu* (a collection published by kibbutz Hashomer Hatzar on the Haifa-Jadeh road) [Hebrew], 1922, p. 55.
- 27 Yehuda Yaari, *When the Candle Was Burning* (1932; London, Gollancz, 1947).
- 28 Elkanah Margalit, *The Shomer Hatzar: From a Youth Group to Revolutionary Marxism 1913-1936* [Hebrew] (Hakibbutz Hameuchad, 1971), pp. 97-99.
- 29 Amos Elon, *The Israelis - Founders and Sons* (London, Sphere Books, 1971), p. 148.
- 30 David Horowitz, *My Yesterday*, p. 106.
- 31 Yehoshua Sobol, *The Night of the Twentieth* [Hebrew] in *Proza*, no. 3, p. 18.
- 32 *Ibid.*, p. 9.
- 33 Yaari, *When the Candle Was Burning*, p. 146.
- 34 *Kehiliyatenu*, p. 55.
- 35 The name given to a group of disillusioned anti-bourgeois young intellectuals of the 1920s in Germany and Austria who strove for pure and simple values to contrast with the formality and authoritarianism of their societies.
- 36 Some of Gershon's aphorisms in *Sylvester '72* were derived from Bitanya: for example, 'I used to say, "You'll understand that individual salvation and the collective enterprise depend on erotic completion" and "There is no salvation for the Hebrew individual in isolation. The collective enterprise is based on the erotic!"'
- 37 'Searching for roots' [Hebrew], *Ha'aretz* 9 September 1977.
- 38 Sobol, *Night of the Twentieth*, p. 18.
- 39 *Ibid.*
- 40 *Ibid.*
- 41 *Ibid.*, p. 9.
- 42 Performed at the Habima Theatre.
- 43 Yehoshua Sobol, 'Good day to you, Boazite Israel' [Hebrew], *Hotam*, 8 February 1974.
- 44 Emanuel Bar Kadma, 'Thirty years, three plays, one story' [Hebrew], *Yediot Aharonot*, 1 December 1978.
- 45 'It is well known . . . that the artistic director of Habimah initiated, *inter alia*, a production of an Israeli *Oresteia* and gave the responsibility to Yehoshua Sobol. The latter of course rose to the challenge: he sat and wrote. When some of our critics came to evaluate the two parts of the trilogy that had already been staged by Habimah . . . they began a kind of 'comparative study' which of course flattered Aeschylus more than it did Sobol.' Goor, *In the Hope of a Theatre*, p. 82.
- 46 Bar Kadma, 'Thirty years, three plays', p. 30.
- 47 *Ibid.*
- 48 Yehoshua Sobol, *Going Home* (photocopied manuscript)

- 49 Performed at the Habimah Theatre.
- 50 Peter Loewenberg, *Decoding the Past* (Berkeley and Los Angeles, London, University of California Press, 1985), p. 115. Herzl was inspired by the opera's pageantry and colour. The second Zionist Congress (1898) opened festively to the sounds of *Tannhäuser*.
- 51 Loewenberg, *Decoding the Past*, p. 119.
- 52 Yehoshua Sobol, *Nefesh Yehudi – Halaylah Ha'aharon Shel Otto Weininger* (A Jewish Soul: The Last Night of Otto Weininger), (Or Am, 1982), p. 39.
- 53 Ibid., p. 107.
- 54 Ibid., p. 50.
- 55 Michael Taub (ed.), *Modern Israeli Drama*. (Portsmouth, Heinemann, 1993), p. xv.
- 56 Sobol, *A Jewish Soul*, p. 109.
- 57 Sarit Fuchs, 'To make love and to die' [Hebrew], *Ma'ariv*, 1 October 1982.
- 58 Sobol in Sinclair, 'Interview', p. 54.
- 59 Sarit Fuchs, 'To make love and to die'.
- 60 Dan Urian, 'The controversy over *A Jewish Soul*' [Hebrew], *Bamah* no. 100, 1985, p. 82.
- 61 Ibid.
- 62 Amos Oz, *Israeli Literature: A Case of Reality Reflecting Fiction* *The Colorado College Studies* no. 21, 1985, p. 18.
- 63 In sympathy with German Jews who protested at the staging of *The Palestinian Girl* in Dusseldorf, the Israeli ambassador to Bonn, Yitzhak Ben-Ari, expressed the fear that 'the extreme Left in Israel is feeding the extreme German Right'. David Witztum, 'Let the Jews act for us' [Hebrew], *Koteret Rashit*, 18 November 1987.
- 64 Hannah Rosenthal, 'A playwright's soul' [Hebrew], *Al Hamishmar* 28 June 1985.
- 65 Sarit Fuchs, 'A rebellious Jewish soul' [Hebrew], *Ma'ariv* 28 September 1983.
- 66 Hannah Rosenthal, 'Clamped in Haifa' [Hebrew], *Al Hamishmar*, 25 March 1988.
- 67 Sobol was awarded the Meskin Prize in 1983 for *A Jewish Soul*.
- 68 See Amos Oz, *Menuhak Nekhonah* (A Perfect Peace) (1982); A. B. Yehoshua, *Gerushim Me'uharim* (Late Divorce), (1982).
- 69 Peter Finkelgrün, quoted in Witztum, 'Let the Jews act for us'.
- 70 Rosenthal, 'A playwright's soul'.
- 71 Hannah Rosenthal, 'Clamped in Haifa'.

5 HERO'S END

- 1 Performed at the Beersheba Theatre.
- 2 Performed at the Cameri Theatre.
- 3 See Tami Louvitz, 'Top secret' [Hebrew], *Ma'ariv*, 1 October 1993.
- 4 Thought to be based on the Israeli sculptor Yigal Tumarkin.

- 5 A great Jewish warrior who led a revolt against the Syrians in the second century BCE.
- 6 Hillel Mittelpunkt, *Gorodish* (Or Am, 1992), p. 6
- 7 Louvitz, 'Top secret'.
- 8 Hillel Mittelpunkt, *Gorodish*, (Or Am, 1992), p. 38.
- 9 'Operation Dovecote' is, according to Mittelpunkt's *Gorodish*, an action in the event of the Egyptians attacking Sinai.
- 10 Mittelpunkt, *Gorodish*, p. 65-66.
- 11 Amnon Levi, 'A terrifying thesis' [Hebrew], *Hadashot* 22 November 1993.
- 12 Lahat in Michael Handelsaltz, 'Returning to the tribal campfire' [Hebrew], *Ha'aretz* 29 November 1993.
- 13 Adam Baruch, 'Mittelpunkt kills Gorodish in the name of the youth of '73' [Hebrew], *Ha'olam Haze*, 24 November 1993.
- 14 Helen Kaye, 'True blue - and white', *The Jerusalem Post*, 26 November 1993.
- 15 See Handelsaltz, 'Returning to the tribal campfire'.
- 16 Mitterpunkt, *Gorodish*, p. 80.
- 17 Daniela Fisher, n.d.
- 18 Calev Ben David, 'The General cried at dawn', *The Jerusalem Report*, 13 January 1994, p. 44.
- 19 The plural form of *Palmahnik*, a member of the *Palmah*.
- 20 Adam Baruch, note to the programme of *Gorodish*.
- 21 Carmit Miron in *Zu Haderekh* 15 December 1993.
- 22 Adam Baruch, 'Mittelpunkt kills Gorodish in the name of the youth of '73'.
- 23 Handelsaltz, 'Returning to the tribal campfire'.
- 24 Shabtai Tevet, 'A few comments about *Gorodish*' [Hebrew], *Ha'aretz* 10 December 1993.
- 25 Ben Ami Feingold, 'Gorodish', *Hatzofeh*, 30 November 1993.
- 26 Styán, *Modern Drama*, p. 183.
- 27 Mitterpunkt, *Gorodish*, p. 42.
- 28 Feingold, 'Gorodish'.
- 29 *Hatzofeh*, 24 December 1993.

6 THE ISSUE OF RELIGION

- 1 Shaul Meizlish, 'Haredi culture at the Cameri' [Hebrew], *Davar*, 22 October 1993.
- 2 See Shapira and Reinharz (eds), *Essential Papers on Zionism*, pp. 12-3.
- 3 William Frankel, *Israel Observed* (London, Thames and Hudson, 1980), p. 198.
- 4 Dan Urián, 'The stereotype of the religious Jew in Israeli theatre', *Asaph C*, no. 10, 1994, pp. 134, 151.
- 5 Members of ultra-Orthodox sects.
- 6 The Israeli media invariably refer to the antagonists as 'religious' and

- 'secular' (*dati* and *hiloni*), terms which are political labels rather than indicative adjectives. 'Secular' indicates non-observance of the minutiae of Orthodox doctrine. It is used in this sense in this book.
- 7 Amos Oz, *In the Land of Israel* (London, Fontana, 1982), p. 115.
 - 8 See, for example, Joseph Perl, *The Revealer of Secrets* (trans. Dov Taylor) (Colorado, Westview Press, 1996).
 - 9 Performed at the Haifa Municipal Theatre.
 - 10 Performed at the Haifa Municipal Theatre.
 - 11 Performed at the Haifa Municipal Theatre.
 - 12 Performed at the Tzavta Theatre.
 - 13 Joshua 1:3; see also Deuteronomy 12:24.
 - 14 Performed at the Cameri Theatre.
 - 15 Mishna is the collection of Oral Law which forms the basis of the Talmud, the body of commentaries on the Oral Law; Midrash is the homiletical interpretation of the Bible; Aggadah (literally 'legend') the homiletical passages in rabbinic literature.
 - 16 Performed at the Acre Festival and revived at the Khan Theatre.
 - 17 Aharon Meged, 'The sober madness' [Hebrew], *Davar*, 12 December 1982.
 - 18 David Grossman, 'Con lui è morto l'Ebreo Nuovo' [The New Jew has Died with Him] (undated photocopy): 'With his death the era of the *sabra* came to an end'.
 - 19 Performed at the Khan Theatre.
 - 20 Performed at the Beer Sheva Theatre.
 - 21 Giora Manor, 'One fears for you, Israel' [Hebrew], *Al Hamishmar* 15 May 1986.
 - 22 Hayyim Nagid, 'The banning proves what is written in *The Last Secular Jew*' [Hebrew], *Ma'ariv*, 2 December 1986.
 - 23 Yoav, 'Between the aroma and the rottenness' [Hebrew], *Davar* 19 December 1986.
 - 24 Performed at the Cameri Theatre.
 - 25 Naomi Golan, 'The Cameri war with the Hebrew Halakhah' [Hebrew], *Hatzofeh*, 4 June 1993.
 - 26 'Fleischer, unclean' [Hebrew], *Hatzofeh*, 4 June 1993.
 - 27 Ibid.
 - 28 Ilan Shahar, 'The storm around Fuchs and Hund' [Hebrew], *Ha'aretz* 30 May 1993.
 - 29 Amir Oryan, 'The rite of religion and the ritual of tea', [Hebrew], *Ha'ir* [Tel Aviv], 4 June 1993.
 - 30 Even-Or in Naomi Golan, 'Fleischer', *Hatzofeh*, 4 June 1993.
 - 31 'Jerusalem of Black', *The Jerusalem Report*, 29 December, 1994, p. 56.
 - 32 *Ma'ariv*, 21 May 1993.
 - 33 One-time Minister of Education in Rabin's administration.
 - 34 Rivka Kanarik and A. Kadmi, 'In the days when the reapers are reaped', *Yom Hashishi*, Jerusalem, 21 May 1993.

- 35 Helen Kaye, 'The play's the thing to catch consciences', *Jerusalem Post*, 2 July 1993.
- 36 'A paranoid melodrama for the bourgeoisie' [Hebrew], *Ma'ariv*, 4 June 1993.
- 37 Sarit Fuchs, 'Emotional manipulation' [Hebrew], *Ha'aretz*, 1 June 1993.
- 38 Amir Oryan, *Ha'ar*, 4 June 1993.
- 39 Ibid.
- 40 Ibid.
- 41 Ibid.
- 42 See Urian, 'Stereotype of the religious', p. 151.
- 43 Performed at the Cameri Theatre.
- 44 *The Ultra-Orthodox* [Hebrew] (Jerusalem, Keter, 1989).
- 45 Daniela Fisher, 'A rebel despite herself' [Hebrew], *Al Hamishmar*, 3 September 1993.
- 46 *The Theatre Essays of Arthur Miller*, Robert A. Martin (ed.), (London, Methuen Drama, 1994), p. 259.
- 47 Daniela Fisher, 'A rebel despite herself'.
- 48 Hayyim Nagid, 'Making war in his courts' [Hebrew], *Davar*, 19 September 1993.
- 49 See Bennett, *Theatre Audiences*; Carlsson, *Semiotics*. Also, Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach (eds), *Critical Theory and Performance* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992).
- 50 Rob Nixon, 'Appropriations of *The Tempest*', *Critical Inquiry*, Spring 1987, p. 558.
- 51 Samuel Schnitzer, 'Racism is celebrated on our stages' [Hebrew], *Ma'ariv*, 20 May 1994.
- 52 Ibid.
- 53 Ibid.
- 54 Shelomo Zand, 'Shylock goes to Sheinken', [Hebrew], *Ma'ariv*, 6 May 1994. The reference is to Baruch Goldstein, a religious settler who murdered 39 Palestinians at prayer in a mosque. Sheinken is a fashionable street in Tel Aviv.
- 55 Ibid.
- 56 Ibid.
- 57 Nitzan in N. Zeevi, 'Shylock made in Israel' [Hebrew], *Yated*, 13 May 1994.
- 58 Ibid.
- 59 Nitzan in Ilan Sofer, 'Shylock. From an enlightened man to a religious fanatic' [Hebrew], *Globe*, 29 April 1994.

7 THE POLITICAL USES OF THE HOLOCAUST

- 1 Michael Handelsaltz, 'The entire world is against us' [Hebrew], *Ha'aretz*, 16 November 1989.

- 2 Geoffrey H. Hartman, 'The cinema animal', in Yosefa Loshitzsky (ed.), *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List* (Indiana University Press, 1997), p. 68.
- 3 Claude Lanzmann, 'Why Spielberg has distorted the truth', *The Manchester Guardian*, 3 April 1994.
- 4 David Patterson, *The Shriek of Silence* (Kentucky, University Press of Kentucky, 1992), pp. 7–8.
- 5 Sara R. Horowitz, 'But is it good for the Jews? Schindler and the aesthetics of atrocity', Loshitzsky, *Spielberg's Holocaust*, p. 3.
- 6 Ibid.
- 7 Primo Levi, *If This Is a Man* (Harmondsworth, Penguin Books, 1979).
- 8 David Jacobson, 'Aharon Appelfeld and the Holocaust' in *AJS Review*, vol. 13, nos. 1 and 2, Spring and Fall 1988, p. 131.
- 9 Tom Segev, *The Seventh Million* [Hebrew] (Jerusalem, Keter & Domino, 1991), pp. 383–84.
- 10 'Israeli theater and the Holocaust', *Israeli Holocaust Drama*, Michael Taub (ed.), (New York, Syracuse University Press, 1996), p. 12.
- 11 Avishai Margalit, 'The uses of the Holocaust', *The New York Review of Books*, 17 February 1994, p. 8.
- 12 James E. Young, *The Texture of Memory* (New Haven, Yale University Press, 1993), p. 211.
- 13 David Jacobson, 'Aharon Appelfeld', p. 132.
- 14 Ben Ami Feingold, *The Holocaust in Israeli Drama* [Hebrew] (Tel Aviv, Hakibbutz Hameuchad, 1989), p. 27.
- 15 See Alan Mintz, *Hurban – Responses to Catastrophe in Hebrew Literature* (Columbia University Press, 1984), p. 162.
- 16 Jacobson, 'Aharon Appelfeld', p. 130.
- 17 Ibid., p. 132. See also Yael Zerubavel, *Recovered Roots. Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition* (Chicago: Chicago University Press, 1995), p. 72.
- 18 Zerubavel, *Recovered Roots*, p. 75.
- 19 Hayyim Hazaz, 'The sermon' [Hebrew], in *Sippurim Nisharim* (Tel Aviv, Dvir La'am, 1952), p. 189.
- 20 Mintz, *Hurban*, p. 161.
- 21 Yehoshua Sobol, *The Night of the Twentieth* in *Proza* 19–20, January–February 1978, p. 9.
- 22 Amos Elon, 'The politics of memory' in *The New York Review of Books*, 7 October 1993, p. 3.
- 23 Mossinson, *In the Wastes of the Negev*, p. 42.
- 24 Bruno Bettelheim reinforced this image of the passive Jewish victim. In his opinion, 'A certain type of ghetto thinking has as its purpose the avoidance of taking action. It is a type of deadening of the senses and emotions, so that one can bow down to the mujik who pulls one's beard, laugh with the baron at his anti-Semitic stories, degrade oneself so that one will be permitted to survive.' (*Freud's Vienna and Other Essays*

- (New York, Knopf, 1990), p. 260). Hebrew writers also deplored this facility, seeing it not as a psychological defence but as a cultural failure.
- 25 Segev, *Seventh Million*, p. 164.
 - 26 Ibid.
 - 27 Segev, *Seventh Million* [Hebrew], p. 97.
 - 28 Oz, 'Chasing the subject', p. 140.
 - 29 See Dina Porat, 'Attitudes of the young State of Israel toward the Holocaust and its survivors: a debate over identity and values' in *New Perspectives on Israeli History* (New York and London, New York University Press, 1991) pp. 163 ff.
 - 30 Porat, 'Attitudes of the young State', p. 164.
 - 31 See Yehuda Bauer, *The Jewish Emergence from Powerlessness* (Toronto, University of Toronto Press, 1979); Leon Cohen, *From Greece to Birkenau, The Crematoria Workers' Uprising* (Tel Aviv, Salonika Jewry Research Centre, 1996).
 - 32 See Moshe Zimmerman, *The End of the Myth. Hebrew Drama after the Six-Day War*, p. 97.
 - 33 *Tcherli Katcherli* is a meaningless name indicative of the type of nickname given to the young *sabras*.
 - 34 Performed at the Khan Theatre.
 - 35 Danny Horowitz, *Tcherli Katcherli* (Or Am, 1992), p. 43.
 - 36 Ibid., p. 50.
 - 37 Ziva Ben-Porat, 'A *sabra* whose name is 'Tcherli' [Hebrew], Introduction to *Tcherli Katcherli* (Or Am, 1992), p. 17.
 - 38 Horowitz, *Tcherli Katcherli*, p. 68.
 - 39 Zimmerman, *The End of the Myth*, p. 99.
 - 40 Performed at the Cameri Theatre.
 - 41 Jewish council.
 - 42 Mapai, the Israeli Labour Party, was in power.
 - 43 The underground defence and resistance organisation founded in 1931 by the Revisionist Zionists, hostile to the Haganah.
 - 44 Right-wing Revisionist party, founded in 1948.
 - 45 The Court found that Halevi had based his conclusions on a lack of recognition of the conditions that the Jews in general, and those serving on the Relief Committee in particular, had suffered during the occupation of Hungary.
 - 46 Ychiam Weitz, 'Political dimensions of Holocaust memory in Israel during the 1950s', *Israel Affairs*, Robert Wistrich and David Ohana (eds), vol. 1, no. 3, Spring 1995, p. 130.
 - 47 Segev, *Seventh Million*, p. 251.
 - 48 See Chapter 8.
 - 49 'From public sources, particularly newspapers, it is difficult to determine to what extent at that time [the ultra-Orthodox world] viewed the Holocaust as its main weapon to be used against secular Zionists,' Weitz, quoting Dina Porat, in 'Political dimensions', p. 131.

- 50 *Davar*, 12 July 1985.
- 51 Motti Lerner, *Kastner* (Or Am, 1988), p. 149.
- 52 Styman, *Modern Drama*, pp. 182–3.
- 53 Lerner, *Kastner*, p. 137. This passage is adapted from the transcript of the 'Kastner Trial'.
- 54 Brand travelled to Istanbul to negotiate with the Americans but was imprisoned by the British in Aleppo as an enemy agent.
- 55 Lerner, *Kastner*, p. 37.
- 56 Weitz, 'Political dimensions', p. 130.
- 57 Taub, *Israeli Holocaust Drama*, p. 15.
- 58 *Davar*, 12 July 1985.
- 59 Jim Allen, *Perdition* (London and Atlantic Highlands, Ithaca Press, 1987), p. 67.
- 60 Cesarani in Victoria Radin, 'Playing dirty', *The New Statesman* 6 February 1987.
- 61 See David Rose, 'Rewriting the Holocaust', *Guardian* 14 January 1987.

8 THE HOLOCAUST AS POLITICAL ANALOGY

- 1 Hedda Boshes, 'The prostitution and corruption of language', n.d.
- 2 Dan Almagor, *Tediot Aharonot*, 16 December 1988.
- 3 Segev, *Seventh Million*, pp. 382ff.
- 4 Performed at the Haifa Municipal Theatre.
- 5 Sobol in 'Joshua Sobol – Interview', pp. 24–5.
- 6 Programme notes for the National Theatre production in London, 1989.
- 7 Sobol in 'Joshua Sobol – Interview', p. 25.
- 8 Ibid.
- 9 John Gross, *Sunday Telegraph*, 30 April 1989.
- 10 Charles Spencer, *Daily Telegraph* 29 April 1989.
- 11 Christopher Edwards, *The Spectator*, 6 May 1989.
- 12 David Witztum, 'Let the Jews act for us', *Koteret Rashit*, 18 November 1987.
- 13 For a discussion of 'cultural resistance' see Lawrence Langer, 'Cultural resistance to genocide', *Admitting the Holocaust* (New York, Oxford University Press, 1995), pp. 51–63.
- 14 Programme note for *Ghetto*, 1989.
- 15 See George Steiner, (In a post-culture', *In Bluebeard's Castle* (London, Faber and Faber, 1971), p. 61ff.
- 16 Paul A. Taylor, *The Independent*, 29 April 1989.
- 17 Yehoshua Sobol, *Ghetto*, (Or Am, 1984), p. 41.
- 18 Ibid., p. 79. In the London production he faces the audience and says: 'For the sake of your clean conscience I plunged into filth. I couldn't

- afford a clean conscience. Could I?' Yehoshua Sobol, *Ghetto* (London, Nick Helm Books, 1989), p. 48.
- 19 Sobol, *Ghetto*, p. 55.
 - 20 Ibid., p. 36.
 - 21 Sobol in 'Joshua Sobol – Interview', p. 24.
 - 22 Feingold, *Drama of the Holocaust*, p. 129, n. 11. See also Dafna Clifford, *Unifying Elements in European Jewish Fiction 1890–1945* (Unpublished D.Phil. thesis, Oxford, 1994): '[I]t is now recognised that the German-Jewish symbiosis was never the *folie à deux* imagined by German Jews, in that Germany never wanted its Jews as much as its Jews wanted Germany.' (p. 11).
 - 23 Sinclair, 'Joshua Sobol – Interview', p. 25.
 - 24 Quoted by Feingold, *Drama of the Holocaust*, p. 109.
 - 25 Sobol, *Ghetto*, p. 65.
 - 26 Ibid.
 - 27 Ibid., p. 83.
 - 28 Ibid., p. 84.
 - 29 Ibid.
 - 30 Keith Gore, 'In extremis', *The Oxford Magazine*, Fourth Week, Trinity Term 1989, p. 15.
 - 31 Michael Ratcliffe, *The Observer*, 30 April 1989.
 - 32 Irving Wardle, *The Times*, 29 April 1989.
 - 33 Shlomo Shapir, 'Ghetto in Berlin – success and amazement' [Hebrew], n.d.
 - 34 Michael Handelsaltz, 'Why did *Ghetto* fail?' [Hebrew] *Ha'aretz*, 16 June 1989.
 - 35 Gore, 'In extremis'.
 - 36 Charles Spencer, *Daily Telegraph*, 29 April 1989.
 - 37 Clive Hirshhorn, *Sunday Express*, 30 April 1989.
 - 38 Michael Handelsaltz, 'Viewers and collaborators', [Hebrew] *Ha'aretz*, 4 October 1991.
 - 39 Ibid.
 - 40 See Elyakim Yaron, 'A Jewish soul' [Hebrew], *Ma'ariv*, 4 October 1991.
 - 41 *Davar*, 13 April 1993.
 - 42 Yigael Abiran, *Davar* 14 April 1992.
 - 43 Shosh Avigal, *Hadashot*, 17 April 1992.
 - 44 Performed at the Habimah Theatre.
 - 45 Yosef Mundi, *Leylot Frankfurt Ha'alizim* (Happy Nights in Frankfurt), (Jerusalem, Schocken Books, 1988), p. 117.
 - 46 Ibid., p. 121.
 - 47 Ibid., p. 122.
 - 48 Yoram Kaniuk, 'Native Israeli literature and the specter of Jewish history' [interview with Esther Fuchs], *Modern Hebrew Literature*, Fall/Winter 1983, p. 64.

9 METAPHOR AND MYTHOLOGY

- 1 See Michael Gurewitz, Hayyim Shoham, Sh. Shapera, Gershon Shaked, 'A discussion about Nissim Aloni' [Hebrew], *Bamah*, Spring-Summer 1983, p. 72.
- 2 Gurewitz et al., 'Discussion', p. 75. See also the article by Aloni (1951) quoted in *Proza* 19-20, January/February, 1978, p. 78: 'It is our duty to go to war for the country's Hebrewness [*ivriyyutah*] for every moment wasted allows the diaspora [*galut*] to hammer another nail into this land called Israel and soon, in our time - if we are not there yet - we'll find ourselves in a Jewish ghetto, oppressed, humiliated, bearing the yellow star.'
- 3 Performed at the Habimah Theatre.
- 4 See G. Abramson, *The Distant Self* (Oxford, Oxford Centre for Post-graduate Hebrew Studies, 1982).
- 5 Nissim Aloni, 'The young men who went to war', *Proza* 19-20, January-February 1978, p. 44.
- 6 Malcolm Bradbury and James MacFarlane (eds), *Modernism* (Harmondsworth, Penguin Books, 1976), p. 277.
- 7 See Alan Mintz, *Banished from Their Father's Table. Loss of Faith and Hebrew Autobiography* (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989), pp. 82-4.
- 8 M. Z. Feierberg, *Whither* [Hebrew], (7th ed.), (Tel Aviv, Dvir, 1964), p. 135.
- 9 Aloni, quoted by Michael Ohad, 'Analysis of a myth' [Hebrew], *Ha'aretz* 31 January 1975.
- 10 Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature* (London and Sydney, Croom Helm, 1985), p. 164.
- 11 Performed at the Habimah Theatre.
- 12 Hayyim Shoham, 'Nissim Aloni's *The American Princess*' [Hebrew], *Ilon* 77, January, 1983.
- 13 Nissim Aloni, *Hanesikhah Ha'amerika'it* (The American Princess), (Amikam, 1963), p. 12.
- 14 Gurewitz et al., 'Discussion', p. 87.
- 15 Performed at the Habimah Theatre, and then revived by the Haifa Municipal Theatre in conjunction with the Israel Festival in 1990.
- 16 Moshe Natan, 'The king is dead - long live the poor man' [Hebrew], *Ma'ariv*, 6 May 1975.
- 17 Performed at the Bimot Theatre.
- 18 Nissim Aloni, *Hakalah Velzayad Haparpurim: Hanistar Milparea* (The Bride and the Butterfly Hunter; The Deceased on the Rampage), (Hakibbutz Hameuchad, 1990), p. 29.
- 19 Foucault recognised the ambiguity in this wilful separation in *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language* (Pantheon, New York, 1972), as did the Hebrew literary scholar Barukh Kurzweil in his

question regarding the continuity of modern Hebrew literature: '*Hem-shekh o mahapekhak*' (Continuation or revolution)?

10 THE VISION OF HANOKH LEVIN

- 1 Yitzhak Laor, *We Are Writing You, Homeland* [Hebrew] (Hakibbutz Hameuchad, 1995), p. 172.
- 2 Avraham Oz, 'Dried dreams and bloody subjects. Body politics in the theatre of Hanokh Levin' in *JTD (Haifa University Studies in Theatre and Drama)*, no. 1, Autumn 1995, p. 133.
- 3 Shosh Avigal, 'Levin's family wants to live' [Hebrew], *Davar*, 3 May 1985.
- 4 Performed at the Haifa Municipal Theatre.
- 5 Ben Ami Feingold, 'Answers without questions' n.d.
- 6 Oz, 'Dried dreams', p. 128.
- 7 Hanokh Levin, *Hefetz* (Tel Aviv, Siman Keriah, 1972), p. 17.
- 8 Shimon Levi, *The Altar and the Stage (Mekatrim Babamot)*, (Or Am, 1992), p. 196.
- 9 Hanokh Levin, *Tisrei Lyoo Ve'aherim* (The Torments of Job, and Other Plays), (Hakibbutz Hameuchad, 1988), p. 101.
- 10 *Ibid.*, p. 99.
- 11 See Gidon Ophrat-Friedlander, 'Death and the possibility of rebirth' [Hebrew], *Ha'aretz* 11 December 1981.
- 12 Levin, *The Torments of Job*, p. 60.
- 13 *Ibid.*, p. 94.
- 14 Daniel Ben-Levin, 'The Torments of Job and the torments of Sisyphus' [Hebrew], *Al Hamishmar*, 11 September 1981.
- 15 Michael Handelsaltz, 'There is no God and that's final' [Hebrew], *Ha'aretz*, 17 April 1981.
- 16 Dan Miron, 'The degradation, the humiliation and the pain' [Hebrew], *Hadoar*, vol. 24, 1 May 1981, p. 389. Also in *Ma'ariv*, 27 March 1981.
- 17 Levin, *The Torments of Job*, p. 99.
- 18 Levi, *The Altar and the Stage*, p. 200.
- 19 Levin, *The Torments of Job*, p. 69.
- 20 Ophrat-Friedlander, *Ha'aretz*, 1981.
- 21 See Boaz Evron, 'The torments of the body are stronger than faith' [Hebrew], *Yedi'ot Aharonot*, 23 April 1981.
- 22 Levin, *The Torments of Job*, p. 101.
- 23 Oz, 'Dried dreams', p. 119.
- 24 Levin, *The Torments of Job*, p. 97.
- 25 Elyakim Yaron, 'The execution of Job' [Hebrew], *Ma'ariv*, 23 April 1981.
- 26 Giora Manor, 'The torments of Hanokh' [Hebrew], *Al Hamishmar*, 6 June 1981.
- 27 See Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*, (trans. Mary C.

- Richards), (New York, Grove Press, 1958). Elyakim Yaron admonishes Levin for potentially losing control of his text within his theatrical fireworks, the 'glorious sea of aesthetics'. Similarly, Giora Manor accuses the director of having vanquished the playwright and he criticises the play's 'colourful extravaganza' (*The Torments of Hanokh*).
- 28 Ibid.
 - 29 Performed at the Cameri Theatre.
 - 30 Harold Atkins, *The Daily Telegraph* (London), 16 April 1985.
 - 31 'Not nice, not bad' [Hebrew], *Ha'aretz*, 5 September 1985.
 - 32 Michael Wulff, 'Depressed' [Hebrew], *Al Hamishmar*, 19 August 1983.
 - 33 Hanokh Levin, *Orzei Hamizvadot* (The Suitcase Packers), (Hakibbutz Hameuchad, 1983), p. 56.
 - 34 Giora Manor, 'Levin's beauty' (or 'Lovely Levin') [Hebrew], n.d.
 - 35 Michael Handelsaltz, 'A comedy of funerals' [Hebrew], *Ha'aretz*, 14 March 1983.
 - 36 Christopher Innes, *Modern British Drama 1890-1990* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992), p. 269.
 - 37 Joe Orton, *The Orton Diaries* (London, Methuen, 1986), p. 125.
 - 38 Innes, *Modern British Theatre*, p. 270.
 - 39 Ibid.
 - 40 Performed at the Haifa Municipal Theatre, the Habima Theatre, and the Israel Festival.
 - 41 Shosh Weitz, 'What beautiful pain' [Hebrew], *Yedi'ot Aharonot*, 24 May 1993.
 - 42 Hayyim Guri, 'Heritage' in *Shoshanat Ruhot* (Hakibbutz Hameuchad, 1960), p. 83.
 - 43 Ziva Shamir, 'Man's instinct is bad and terrible from the time of his youth' [Hebrew], *Ta'amin*, December 1993.
 - 44 Oz, 'Dried dreams', p. 141.
 - 45 Quoted by Hayyim Shoham, *Theatre and Drama in Search of an Audience* [Hebrew], (Or Am, 1989), p. 62.
 - 46 Feingold, 'Answers without questions'.
 - 47 'The encouragement of the play and the suppression of the playwright' [Hebrew], n.d.
 - 48 Oz, 'Dried dreams', p. 122.
 - 49 Michael Handelsaltz, 'A crack in the wall of indifference' [Hebrew], *Ha'aretz*, 27 February 1983.
 - 50 Oz, 'Dried dreams', p. 131.

AFTERWORD

- 1 Holderness, *Politics of Theatre*, p. 9.
- 2 Arthur Miller, *The Theatre Essays of Arthur Miller*, (London, Methuen, 1994), p. 258.
- 3 Yehoshua Sobol, *The Night of the Twentieth in Proza*, no. 3, p. 19.

- 4 Oz, 'Chasing the subject', p. 137.
- 5 A European search for 'self' took place during the first half of the twentieth century, resulting in the many opposed 'selves' of Pirandello, Anouilh, Genet, Claudel, Sartre, Beckett and Osborne, among others.
- 6 Shosh Avigal, 'New directions. Hebrew theatre in the 1990s', *Modern Hebrew Literature*, no. 11, Autumn/Winter 1993, p. 20.
- 7 See Elyakim Yaron, *Ma'arin*, 26 November 1993.
- 8 Urian, 'The stereotype of the religious', p. 132.

Select bibliography

1. ENGLISH BOOKS

- Abramson, Glenda, *Modern Hebrew Drama*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1979.
- J. Barnes (ed.), *The Writer in Australia*, Melbourne, Oxford, Oxford University Press, 1969. Toronto, University of Toronto Press, 1979.
- Bennett, Susan, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, London, Routledge, 1990.
- Bentley, Eric, *The Theatre of War*, London, Eyre, Methuen, 1972.
- The Theory of the Modern Stage*, Harmondsworth, Penguin Books, 1984.
- Berman, Mitchell, *All That is Solid Melts into Air*, London and New York, Verso, 1983.
- Bettleheim, Bruno, *Freud's Vienna and Other Essays*, New York, Knopf, 1990.
- Bhabha, Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.
- Boyers, Robert, *Atrocity and Amnesia*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Brenton, Howard, *Hot Irons*, London, Nick Hern Books, 1995.
- Brod, Max (ed.), *The Diaries of Franz Kafka 1910-1923*, Harmondsworth, Penguin Books, 1978.
- Calvocoressi, Peter, *Freedom to Publish*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1980.
- Carlson, Marvin, *Theatre Semiotics (Signs of Life)*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990.
- Case, Sue Ellen and Reinelt, Janelle (eds.), *The Performance of Power*, Iowa City, University of Iowa Press, 1991.
- Chaney, David, *Fictions of Collective Life: Public Drama in Late Modern Culture*, London and New York, Routledge, 1993.
- Cohen, Mitchell, *Zion and State*, New York, Columbia University Press, 1992.
- Elon, Amos, *The Israelis - Founders and Sons*, London, Sphere Books, 1971.
- Herzl*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1975.
- Elsom, John, *Cold War Theatre*, London and New York, Routledge, 1992.
- Post-War British Theatre*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1976.

Select bibliography

- Foulkes, A. P., *Literature and Propaganda*, London and New York, Methuen, 1983.
- Frankel, William, *Israel Observed*, Thames and Hudson, 1980.
- Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford and New York, Oxford University Press, 1975.
- Girling, John, *Myths and Politics in Western Societies*, Transaction Publishers, 1993.
- Goldmann, Lucien, *The Hidden God*, London, Routledge and Kegan Paul, 1956.
- Gonen, Jay Y., *The Psychohistory of Zion*, New York, Mason/Charter, 1975.
- Hasdai, Yaakov, *Truth in the Shadow of War*, Zmora, 1979.
- Havel, Vaclav, *The Power of the Powerless: Citizens against the State in Central-Eastern Europe*, Armonk, Sharpe, 1985.
- Hilton, Julian (ed.), *New Directions in Theatre*, Macmillan, 1993.
- Holderness, Graham, *The Politics of Theatre and Drama*, Basingstoke and London, Macmillan, 1992.
- Hubner, Zygmunt, *Theatre and Politics*, Illinois, Northwestern University Press, 1988.
- Innes, Christopher, *Modern British Drama, 1890-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Jacobs, Naomi, *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1990.
- Keren, Michael, *The Pen and the Sword. Israeli Intellectuals and the Making of the Nation State*, Boulder, San Francisco, London, Westview Press, 1989.
- Langer, Lawrence, *Admitting the Holocaust*, New York, Oxford University Press, 1995.
- Lindenberger, Herbert, *Historical Drama*, University of Chicago Press, 1975.
- Loewenberg, Peter, *Decoding the Past*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1985.
- Merrett, Christopher, *A Culture of Censorship (Secrecy and Intellectual Repression in South Africa)*, Cape Town, Mercer University Press, 1994.
- Oz, Amos, *Where the Jackals Howl*, Fontana Books, 1983.
- In the Land of Israel*, London, Minneapolis, Flamingo, 1983.
- Reinelt, Janelle G. and Roach, Joseph R. (eds), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992.
- Reinharz, Yehuda and Shapira, Anita (eds), *Essential Papers on Zionism*, London, Cassell, 1996.
- Rolef, Susan Hattis, *Political Dictionary of the State of Israel*, New York, Macmillan, 1987.
- Rutherford, Andrew, *The Literature of War*, London, Macmillan Press, 1989.
- Shaked, Gershon, *The Shadows Within*, Philadelphia, J.P.S., 1987.
- Silberstein, Laurence J. (ed.), *New Perspectives on Israeli History*, New York and London, New York University Press, 1991.
- Skloot, Robert, *The Darkness We Carry*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1988.

Select bibliography

- The Theatre of the Holocaust*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1982.
- Styan, J. L., *Modern Drama in Theory and Practice* 3, New York and Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Szondi, Peter, *Theory of the Modern Drama* (trans. Michael Hays), Minneapolis, University of Minnesota, 1987.
- Taub, Michael, trans. and ed., *Modern Israeli Drama*, Heinemann, London, 1993.
- Israeli Holocaust Drama*, New York, Syracuse University Press, 1996.
- Urian, Dan (ed.) *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, no. 2, 1995.
- Yaari, Yehuda, *When the Candle Was Burning*, London, Gollancz, 1947.
- Young, James E., *The Texture of Memory*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- Zerubavel, Yael, *Recovered Roots (Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition)*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1995.

ENGLISH JOURNALS

Israel Studies (Israel), *Israel Affairs* (London), *Jewish Theatre and Drama* (later *The Journal of Theatre and Drama*), *Prooftexts*, *A. J. S. Review*, *Contemporary Theatre Review*, *Ariel*, *Assaph*, *Critical Inquiry*, *Index on Censorship*, *The Jerusalem Report*.

HEBREW BOOKS

- Alexander, David, *Leitzan Iehatzer Vehashalit: Satirah Politit Beyisra'el 1948-1984* [The court jester and the ruler: political satire in Israel 1948-1984], Sifriat Poalim, 1986.
- Feingold, Ben Ami, *Hashoah Badrama Ha'ivrit* [The Holocaust in Hebrew Drama], Hakibbutz Hameuchad, 1989.
- Goor, Israel, *Batzipiah Lateatron*, a special issue of *Bamah*, no. 87-88 (Summer 1981).
- Horowitz, Dan, *Tkhelet Ve'avak* [The Heavens and the Earth. A Self-portrait of the 1948 Generation], Keter, 1993.
- Horowitz, David, *Ha'etmol Shefi* [My Yesterday], Schocken Books, 1970.
- Kehiliyatenu: Kovetz Holza'at Kibbutz 'Hashomer Hatza'ir' Bakuish Haifa-jadeh* [Kehiliyatenu: A Collection Published by Kibbutz Hashomer Hatzair on the Haifa-Jadeh Road], 1922.
- Laor, Yitzhak, *Anu Kotvim Olakh Moledet* [We Are Writing You, Homeland], Hakibbutz Hameuchad, 1995.
- Levi, Shimon, *Mekatrim Babamot* [The Altar and the Stage], Or Am, 1992.
- Margalit, Elkanah, *Hashomer Hatza'ir: Me'adat Ne'urim Lemarxism Mehaphkani 1913-1936* [The Shomer Hatza'ir: From a Youth Group to Revolutionary Marxism 1913-1936], Hakibbutz Hameuchad, 1971.

Select bibliography

- Ophrat, Gid'on, *Hadrama Hayisra'eli* [Israeli drama], Tcherikover Publishers, 1975.
- Segev, Tom, *Hamilton Hashevi'i*, Keter & Domino, 1991.
- Shoham, Hayyim, *Eiger Umetzi'ut Badrama Hayisra'eli* [Challenge and Reality in Israeli drama], Bar Ilan University Press, 1975; Or Am, 1989.
- Teatron Udruma Mehapsim Kahal* [Theatre and Drama in Search of an Audience] Or Am, 1989.
- Sivan, Emmanuel, *Mitar, Diyukan Vezikkaron* [Myth, Portrait and Memory], Tel Aviv: Ma'arakhot, 1991.
- Urian, Dan, *Damut Ha'aravi Bateatron Hayisra'eli* [The Figure of the Arab in Israeli Theatre], Or Am, 1996.
- Zimmerman, Moshe, *Ketz Hamilos: Hadrama Ha'ivrit Mimmilhemet Sheshet Hayanin* [The End of the Myth: Hebrew Drama after the Six-Day War], unpublished Ph.D thesis, Tel Aviv University, 1991.

HEBREW JOURNALS

Bamah, Proza, Ilan 77, Siman Keriah, Hasifrut, Moznayim, Keshet.

HEBREW PLAYS

(Photocopied plays are available from the Israel Goor Theatre Museum and Archive at the Hebrew University of Jerusalem.)

Aloni, Nissim

Bigdei Hamelekh (photocopy).

Eddie King, Siman Keriah, 1975.

Hakalah Yetzayad Haparpavin Siman Keriah/ Hakibbutz Hameuchad, 1980.

Hanesikhah Ha'amerikait, Sifrei Amikam, 1963.

Danon, Rami (see Levi, Amnon).

Even-Or, Yigal, *Fleischer* (photocopy).

Hasfari, Shmuel

Gisato shel Goldin (photocopy).

Hahiloni Ha'aharon (photocopy).

Tashmed, 1982 (photocopy).

Hazor, Ilan, *Re'utim*, Or Am, 1991.

Horowitz, Danny, *Tcherli Katcherli*, Or Am, 1992.

Kainy, Miriam

Kmo Kadur Barosh (photocopy).

Hashiv'ah (photocopy).

Keinan, Amos, *Haverim Mesapprim 'al Yeshu*, Sifriat Proza, 1978.

Laor, Yitzhak, *Ephraim Hazer Latzava*, 1989 (photocopy).

Lerner, Motti.

Hevlei Mashiah, Or Am 1988.

Kastur, Or Am, 1988.

Select bibliography

- Levi, Amnon and Danon, Rami, *Sheindele* (photocopy).
 Levin, Hanokh
 Hayeled Holem (photocopy).
 Hefetz, Siman Kcriah, 1972.
 Hotza'ah Lahoreg in *Yisurai Iyov Ve'aherim*, Siman Kcriah, 1988.
 Malkai Ha'ambafya in *Mah Eikhpat Latzippor*, Siman Kcriah, 1987.
 Orzei Mizpadot, Or Am, 1983.
 Yisurai Iyov in *Yisurai Iyov Ve'aherim*, Siman Kcriah, 1988.
 Matmor, Yoram, *Mahazeh Ragil* 1956, *Proza*, 19-20, January-February 1978.
 Mitelpunkt, Hillel
 Ahim Laneshek, Kinneret, 1992.
 Gorodish, Or Am, 1993.
 Mossinzon, Yigal, *Be'arvot Hanegen*, Or Am, 1989.
 Mundi, Joseph,
 Leilot Frankfurt Ha'alizim, Schocken, 1988.
 Moshel Yeriho, Akhshav, 1975.
 Shaham, Natan, *Hem Yagi'u Mahaz*, Sifriat Poalim, 1949; World Zionist Organisation, 1957.
 Sobol, Ychoshua,
 Ghetto, Or Am, 1984.
 Habayta, Habayta (photocopy).
 Hapalestina'i Or Am, 1985.
 Leyl Ha'essim, *Proza*, 1977.
 Nefesh Yehudi, Or Am, 1982.
 Sykvester '72, (photocopy).
 Ychoshua, A. B., *Laylah Bemai*, Schocken, 1974.

SELECTION OF HEBREW PLAYS PUBLISHED IN ENGLISH TRANSLATION

- Aloni, Nissim, *The American Princess*, Institute for the Translation of Hebrew Literature, Israel (henceforth, Institute); Michael Taub (trans. and ed.), *Modern Israeli Drama*, Heinemann, 1993 (henceforth, Taub 1993).
 Bar Yosef, Yosef, *Difficult People*, Institute.
 Goldberg, Leah, *The Lady of the Castle*, Institute; Michael Taub (ed.), *Israeli Holocaust Drama*, New York, University of Syracuse, 1995, (henceforth Taub 1995).
 Horowitz, Danny, *Breakdown and Bereavement*, Institute.
 Lerner, Motti, *Kastner*, Taub 1995.
 Levin, Hanokh, *Yaakobi and Leidenthal*, Institute.
 The Sorrows of Job, Taub 1993.
 Meged, Aharon, *Hanna Senesh*, Taub 1995.
 Mitelpunkt, Hillel, *Buba, Modern International Drama*, vol. 2, no. 1 Fall 1987; also in Taub, 1995.
 Sobol, Ychoshua, *Ghetto*, London, Nick Hern Books, 1989.

Select bibliography

A Jewish Soul – The Last Night of Otto Weininger, Modern International Drama,
vol. 22, no. 2, Spring 1989; Taub 1995.

The Night of the Twentieth, Institute.

Adam, Taub 1995.

Tomer, Ben Zion, *The Children of the Shadow, Institute; Taub 1995.*

Yehoshua, A. B., *A Night in May, Institute.*

Possessions, Taub, 1993.

المحتويات

رقم الصفحة

مقدمة

الفصل الأول : "المشروع" وتعزيزه فى دراما الخمسينيات .	٢١
الفصل الثانى : الصهيونية فى المسرح : سنوات الاحتجاج .	٥٧
الفصل الثالث : الحرب الإسرائيلية - الفلسطينية .	٩٣
الفصل الرابع : الصهيونية فى المسرح : نموذج سويول .	١٢٣
الفصل الخامس : نهاية البطل .	١٧١
الفصل السادس : قضية الدين .	١٩٣
الفصل السابع : الاستخدامات السياسية للهولوكوست .	٢٣٧
الفصل الثامن : الهولوكوست كمعيار سياسى .	٢٧٧
الفصل التاسع : المجاز والأسطورة .	٣١٧
الفصل العاشر : رؤية حانوخ ليفين .	٣٢٣
خاتمة .	٣٧٣
حواشى .	٣٧٩
مراجع مختارة .	٤٠٠

رقم الإيداع ١٢٢٧٨ / ٢٠٠١
I.S.B.N.
977-305-183-2
مطابع المجلس الأعلى للآثار

